

Gunnar Wærness' *Bli verden*

- et avantgardistisk kunstverk i rammen av en tegneserie?

Line Reichelt Føreland

Veileder

Jahn Holljen Thon

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2015

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag

Takk

Denne oppgaven er ikke blitt til under isolerte omstendigheter. En rekke personer fortjener takk for deres bidrag underveis:

Takk til veileder Jahn Holljen Thon for god faglig hjelp med oppgaven.

En stor takk til velvillige lesere for nyttige tilbakemelding i ulike faser av oppgaveskrivingen: Are Reichelt Føreland, Jan Willy Føreland, Randi Jane Reichelt og Cecilie Takle.

Takk til Synne Reichelt Føreland for gode faglige og ikke-faglige samtaler underveis.

Sist, men ikke minst, en stor takk til Maxime Marien for støtte og tålmodighet.

Kristiansand, 15.mai 2015

Innhold

1. Introduksjon	6
2. Anmeldelsene av <i>Bli verden</i>	8
2.1. Prinsipper for litteraturkritikk.....	9
2.2. Et verbaltekstlig verk med bilder.....	10
2.3. Et et bildebasert verk med tilhørende verbaltekst.....	11
2.4. Verbaltekst og bilder som to separate system	14
2.5. Et kombinasjonsverk.....	15
2.5.1. Mektig visjonslyrikk	16
2.5.2. En forkledd bok.....	17
2.5.3. Forunderleg poetisk samling.....	18
2.5.4. Seriekunstlyrikk	20
2.6. Tegneseriens rolle i verket	21
2.6.1. Skapar verda om seg	21
2.6.2. Poeten ser på skaperverket	23
2.6.3. SPROING	25
2.7. Foreløpig konklusjon om anmeldelsene av <i>Bli verden</i>	26
3. Refleksjoner rundt tegneseriemediet	28
3.1. Hva er en tegneserie?	28
3.2. Tegneseriens metode.....	30
3.3. Tegneseriens elementer.....	32
3.3.1. Snakkebobler	32
3.3.2. Kausalitet	35
3.3.3. Perspektiv og tegneserierutas utforming	36
3.3.4. Leseretning	37
3.3.5. Splashside	39
3.4. Forholdet mellom verbaltekst og bilde	39
3.4.1. Bilder og symbol/ikon.....	40

3.4.2. Forholdet mellom verbaltekst og bilder	41
3.4.3. Kategorisering av relasjonen mellom bilder og verbaltekst	45
4. <i>Bli verden</i> lest i lys av tegneserie- og bildeteori	47
4.1. <i>Bli verden</i> som et «mulige tredje»	47
4.2. Splashside	48
4.2.1. Skriftlig splashside	48
4.2.2. Billedlig splashside	50
4.3. Adskilte bilder med fortelling	55
4.4. En fortelling via snakkebobler	59
4.5. En fortelling i firkanter	62
4.6. Ulike fortellinger vevd sammen	66
4.7. Et prakteksemplar	68
4.8 Foreløpig konklusjon om <i>Bli verden</i> som en tegneserie	70
5. Teori og diskusjon om avantgarde	72
5.1. Begrepet avantgarde	72
5.2. Finnes det en avantgarde?	72
5.3. Typiske trekk for avantgardistisk kunst	73
5.3.1. Overraskelse og underliggjøring	73
5.3.2. Negasjon av en organisk helhet	75
5.3.3. Montasjen som avantgardistisk virkemiddel	76
5.3.4. Emblematiske	77
5.4. Kunst og institusjon	80
5.5. Avantgardens forhold til tradisjon og modernisme	81
6. <i>Bli verden</i> lest i lys av avantgardistisk teori	84
6.1. En allmektig montasjeteknikk	84
6.2. Lønnebladet som lesenøkkel	89
6.3. Destruksjon og skapelse	90

6.4. Babels fall.....	93
6.5. En postapokalyptisk og håpefull avslutning.....	96
6.6. Foreløpig konklusjon om <i>Bli verden</i> som et avantgardistisk kunstverk	98
7. Avsluttende bemerkninger	100
8. Litteraturliste	102
9. Sammendrag.....	108

1. Introduksjon

I 2007 ble Gunnar Wærness' poetiske verk *Bli verden* publisert. Før dette hadde han utgitt tre diktsamlinger og et drama, hvorav debuten *Kongesplint* vant Tarjei Vesaas debutantpris i 1999. Forlaget beskriver *Bli verden* som slutten på et poetisk arbeid, og som en parallell til den forrige diktsamlingen *Hverandres* fra 2006 (Forlaget Oktober). Det er likevel en åpenbar forskjell mellom de to utgivelsene. *Bli verden* er nemlig ikke en typisk diktsamling, men et upaginert verk¹ hvor verbaltekst og bilder² blandes til en form for visuelle dikt. Wærness selv beskriver verket som en gjenfortelling av Første Mosebok, med skapelse, ørkenvandring og like mange dyr som Noahs ark som heller enn å fortelle en historie, slår an en stemning (Hovde, 2008).

At verket blander ulike semiotiske ressurser, har blitt beskrevet som et tidstypisk forsøk på å utvide lyrikksjangeren (Rustad, 2008, s. 293). Å bruke ulike semiotiske ressurser eller system, innebærer bruk av ulike tegnsystemer eller meningssystemer. I dette tilfellet gjelder det blant annet bruk av bilder og verbaltekst, altså visuelle og skriftlige ressurser. I etterkant av utgivelsen kom 7 anmeldelser i trykte aviser og nettaviser.³ Anmeldelsene synliggjør hvordan flere kritikere famlende forsøker å forstå hva dette verket er, eller hvordan de ulike semiotiske systemene fungerer i samspill. Det indikerer at verket er langt fra normalen, eller at kritikerne mangler en metode og et begrepsapparat for å anmelde et slikt verk. Resultatet er en rekke anmeldelser som hermer verkets fragmentariske karakter. Anmeldelsene inneholder en oppramsing av ytre kjennetegn, men mangler i stor grad diskusjon og gjennomgang av poetens poetiske prosjekt og metode.

Min påstand er at både tegneserieteori og kunnskap om tradisjon og avantgarde, herunder emblematikk, er relevant for forståelsen av verket. I denne sammenhengen brukes begrepet avantgarde for å beskrive en type eksperimentell og nyskapende kunst, hvis konkrete kjennetegn vil bli beskrevet i kapittel 5. Emblematikk brukes om en symbolsk fremstilling av virkeligheten, tradisjonelt i en særlig sammenstilling av visuelle og skriftlige ressurser, mer nøyaktig beskrevet i underkapittel 5.3.4. Denne oppgaven forsøker å se nærmere på hvordan *Bli verden* har blitt lest, og hvordan verket kan leses. En forsøksvis problemstilling ser ut som

¹ Sidetallene jeg refererer til i oppgaven har jeg påført selv. Første side er i denne sammenheng den første tomme siden i verket. Omslag er ikke medregnet.

² Bilder er et noe vagt begrep, men vil likevel bli brukt. Dette er gjort for å unngå å referere til bilder som visuelle elementer, da skriftlige elementer også har et visuelt uttrykk. Der det er behov for å spesifisere hva slags type bilder som representeres, vil dette bli spesifisert.

³ I tillegg ble verket anbefalt i artikkelen «Poetiske diamanter» skrevet av kritiker Trond Haugen i Dagsavisen. Denne er først og fremst en anbefaling av en rekke verk som kom ut i løpet av 2007. Da delen om *Bli verden* kun er et kort avsnitt, vil den ikke bli diskutert i kapittelet om anmeldelsene, men heller bli brukt ellers i oppgaven.

følgende: Hvordan kan et verk som *Bli verden* leses? I hvilken grad kan teori om tegneserier og avantgardistisk kunst være relevant for lesningen og forståelsen av verket?

For å nærme meg denne problemstillingen, har jeg valgt å dele oppgaven inn i tre hoveddeler. Den første delen, kapittel 2, vil ta for seg anmeldelsene av verket for å se hvordan verket har blitt lest. Andre del av oppgaven, kapittel 3 og 4, vil ta for seg tegneserieteori og gjennomgå syv eksempelsider fra verket i lys av denne teorien for å undersøke hvorvidt dette er en nyttig tilnærming. Del tre av oppgaven, kapittel 5 og 6, går nærmere inn på avantgardeteori, og bruker deretter denne teorien for å belyse fem eksempelsider fra verket. Det er verdt å merke at egen lese måte vil spille en stor rolle gjennom hele oppgaven. Avslutningsvis vil kapittel 7 gjennomgå og oppsummere det jeg har kommet frem til i løpet av oppgaven, og forsøke å komme til en mulig konklusjon.

2. Anmeldelsene av *Bli verden*

I denne delen vil jeg ta for meg 9 anmeldelser av *Bli verden*. 7 av anmeldelsene ble publisert kort tid etter utgivelsen, og blir gjennomgått for å vise det som kan forstås som umiddelbare reaksjoner på verket. Jeg har valgt å ta for meg avisanmeldelser, publisert på nett eller på trykk, samt anmeldelsen i forbindelse med nomineringen av verket til tegneserieprisen SPROING publisert på SPROINGs hjemmesider. Den siste virker uunngåelig å ta med, da oppgaven blant annet beskriver og diskuterer verkets bruk av tegneseriemediet, samt kritiserer kritikernes manglende innsikt i denne bruken. I tillegg til nomineringsteksten, blir en nyere anmeldelse i D2 Tendens (2015) inkludert. Her er viktig å understreke at anmeldelsen i forbindelse med nomineringen er skrevet med det i minne at verket er en verdig mottaker av en tegneseriepris, og må dermed forstås som en slags hyllest. Den nyeste anmeldelsen har også et annet grunnlag for å tolke verket, da kritikeren har hatt mulighet til å lese og reflektere rundt andres anmeldelser, og bruke mer tid på selve verket og annen relevant informasjon. Foruten nomineringsteksten, er følgende aviser representert: VG, Vårt land, Morgenbladet, Aftenposten morgen, Dagsavisen, Klassekampen, Bergens tidende, Universitas og Dagens næringsliv.

Gjennomgangen av anmeldelsene vil bli oppdelt i underdeler, hvor anmeldelsene sorteres etter hvordan de forholder seg til verkets bruk og integrasjon av verbaltekst og bilder. I tillegg vil enkelte anmeldelser skilles ut i et eget underkapittel, da disse tydeligere trekker frem verkets forhold til tegneseriemediet. Følgende fem underoppdelinger vil brukes: Et verbaltekstlig verk med bilder, et bildebasert verk med tilhørende verbaltekst, verbaltekst og bilder som to separate system, et kombinasjonsverk og verket som tegneserie.

I selve gjennomgangene vil jeg gjengi hovedpunkter fra anmeldelsene, for så å komme med egne vurderinger av de aspektene kritikere trekker frem. Det vil ikke være en uttømmelig gjennomgang, men heller en som tar for seg relevante aspekter for denne oppgavens formål. Hvor mye jeg refererer fra selve anmeldelsene vil være avhengig av hvilke aspekter som trekkes frem. Før jeg går gjennom de konkrete anmeldelsene, vil jeg kort ta for meg enkelte prinsipper for litteraturkritikk som jeg anser som relevante i den påfølgende gjennomgangen.

2.1. Prinsipper for litteraturkritikk

En kritiker kan kalles en erfaren leser som gjennom sin kritikervirksomhet har opparbeidet seg kompetanse på å lese litteratur (Hagen, 2000, s. 138). Hvordan kan så denne kritikeren avgjøre hvorvidt et verk er godt, og hva innebærer i så fall en slik bedømmelse?

En bedømmelse vil til en viss grad ha et subjektivt element, da kritikerens personlige erfaringer og kunnskap er en sentral del av en anmeldelse. Filosofen Immanuel Kant skiller mellom den personlige subjektive smaksvurderingen og refleksjonssmaken som fordrer en allmenngyldighet (1995, s. 83). Gjennom smaksdommens logikk blir det påstått at alle bør være enig i egen dom (Hammer, 1995, s. 25). Smaksdommen fremstår med andre ord som en objektiv dom.

Gjennom kritikken og andre litterære institusjoner kan «smaksdommeren» eller «vokteren av den gode smak» kontrollere hva som regnes som god kunst (Mukarovsky, 1978, s. 74). Dette kan være relevant både i forbindelse med avantgardistisk kunst og tegneseriemediet. Avantgardistisk fordi den ikke har en entydig relasjon til institusjonalisert smak, og på samme tid befinner seg i og utenfor kunstfeltet. Tegneseriemediet fordi det ofte blir karakterisert som et medium som ligger lavt i «det kulturelle hierarki» (Christensen, 2001, s. 9). Istedenfor å gi en anmeldelse et skinn av objektiv begrunnelse, kan det være verdifullt å inkludere den subjektive opplevelsen som en relevant del av verkforståelsen (Hagen, 2000, s. 138). I *Bli verden*, som har et stort meningspotensial som fordrer mye av leseren, er det subjektive elementet muligens enda mer gjeldende, og den erfarne leser står dermed i fare for å videreføre typiske skillelinjer i «det kulturelle hierarki».

På den ene siden kan erfaring gi tilstivnede oppfatninger om hva god litteratur er og bør være. Det er vel ikke et ukjent fenomen at litteratur og kunst som i ettertid har blitt genierklært, ikke har blitt anerkjent i sin samtid. Med andre ord risikerer kunst som ikke følger gjeldende oppfatninger for hva som er god kunst å møte sterk motstand fra en erfaren leser. På den andre siden kan erfaring være nyttig i tilnærmingen til et verks meningspotensial. Et meningspotensial som utgjøres av en sammensetning bestående av kunnskap, erfaringer, følelser, begreper og følelsesmessige og kroppslige reaksjoner (Bale, 2009, s. 102). Leserens forhold til virkeligheten og samfunnet vil være avgjørende for hvordan denne leser verket: «De virkeligheter kunstverket kan bli konfrontert med i mottagerens bevissthet og underbevissthet, er fastforbundet med den totale, intellektuelle, følelsesmessige og moralske holdning mottakeren har til virkeligheten.» (Mukarovsky, 1978, s. 85). Hvordan enkelte

erfarne lesere har lest *Bli verden*, vil bli tydelig i påfølgende underkapittel hvor anmeldelsene av verket bli gjennomgått.

2.2. Et verbaltekstlig verk med bilder

Under overskriften «Fugler og fjas» tar Tom Egil Hverven for seg Gro Dahles *Alle fugler* og Gunnar Wærness' *Bli verden* i Klassekampens litteraturbilag (2007, s. 49). Selv om det først og fremst er *Bli verden* som er temaet for denne oppgaven, vil sammenlikningen med *Alle fugler* tas med der det virker relevant.

Hverven trekker en parallell mellom de to verkene, og beskriver dem som «Dialogisk metapoesi med fjærkre i hovedrollene.» (2007, s. 49). Det er ingen tvil om at det er en rekke sentrale fugler i Wærness' verk, hvorav flere også får komme til orde. Det virker derfor relevant å spørre hvorfor akkurat fugler er så sentrale:

Hvorfor fugler? På grunn av fjærprakten og sangen? Eller fordi de kan fly, og dermed helt på egenhånd motstå tyngdekraften, i motsetning til de fleste av oss? Kanskje det. I tillegg har fuglene alltid vært i litteraturen, i form av sterke ørner, slu gribber, svarte kråker og sårbare spurver. (2007, s. 49)

Dette avsnittet kan være sentralt for å forstå fuglenes funksjon i *Bli verden*. Wærness' fugler synger, eller snakker, og flyr fra side til side i verket. Den symbolske kraften de innehar kan dessuten gi en ekstra betydning og klangbunn til verket. Det at fuglene litterært sett «motstår tyngdekraften» vil blant annet være et aktuelt punkt i gjennomgangen av eksempelside 43 senere i oppgaven (6.4). Hverven bemerker at det nettopp er en fugl som får åpne *Bli verden*, og refererer og siterer verbaltekstlig og visuelt til åpningssiden. Dette følges ikke opp med videre utdyping om hva slags rolle den konkrete fuglen spiller – en fugl som ikke kun åpner verket, men flyr gjennom sidene og får avslutte det. Fuglens rolle vil derimot bli diskutert i kapittel 4.2.2.

Fuglene i verket blir beskrevet som sentrale både for valg av ord og illustrasjoner. Bruken av ordet illustrasjon kan indikere at Hverven først og fremst trekker frem det verbaltekstlige ved verket, og at det visuelle fungerer som illustrasjoner til teksten. Dette blir delvis bekreftet senere i anmeldelsen ved at *Bli verden* blir beskrevet som et verk med gode enkeltformuleringer og underholdende bilder. Betyr dette at bildene er mindre viktige, eller kun er der for å underholde, mens det er i verbalteksten poesien skapes? Jeg vil argumentere for at det her trengs et større rom for å vise hvordan verbaltekst og bilder fungerer sammen.

Dersom kritikeren indirekte påstår at det først og fremst er gjennom verbaltekst poesien skapes, tror jeg han overser viktige aspekt ved verkets meningsskapende potensial.

Hverven trekker en tydelig linje mellom *Bli verden* og Wærness' tidligere utgivelser. Det er klare paralleller i Wærness' forfatterskap.⁴ Samtidig fremstår *Bli verden* som noe helt nytt: «Men hva er dette – «Bli verden»? Boka kan ikke siteres «korrekt». Bortsett fra to fine dikt på baksiden og på bokas første side, består den av kollasjer av utklippede ord og tegninger som er satt sammen på oppfinnsomme måter [...]» (2007, s. 49). Det er tydelig at *Bli verden* er noe u håndgripelig, noe kanskje overraskende nytt som ikke forholder seg til konvensjonelle retningslinjer for hva litteratur skal være. Verket har med andre ord ikke en entydig relasjon til institusjonalisert smak. I tillegg ser Hverven helt bort fra verkets åpenbare bruk av tegneserieelementer.

Hverven beskriver dette u håndgripelige verket som: «[...] en eksistensiell undersøkelse av språklige skapelsesprosesser fra forrige diktsamling [...]» (2007, s. 49), men påpeker at han likevel ikke klarer å se verkets helhet. Både det at verket ikke forholder seg til konvensjonelle retningslinjer for litteratur og at det ikke har en tydelig helhet, kan bekrefte påstanden om at det har en relasjon til avantgardistisk kunst. Dersom *Bli verden* forstås som et avantgardistisk kunstverk, kan nettopp fraværet av helhet være et poeng. Det fragmentariske kan forstås som en metode som oppløser helheten kritikeren etterlyser, og dermed skaper et tilsynelatende kaos. Dette kan igjen tyde på at kritikeren ikke har lest verket på verkets egne premiss. Heller enn at verket lider av en mangel på helhet, vil jeg påstå at verkets metode skaper et stort meningspotensial.

2.3. Et et bildebasert verk med tilhørende verbaltekst

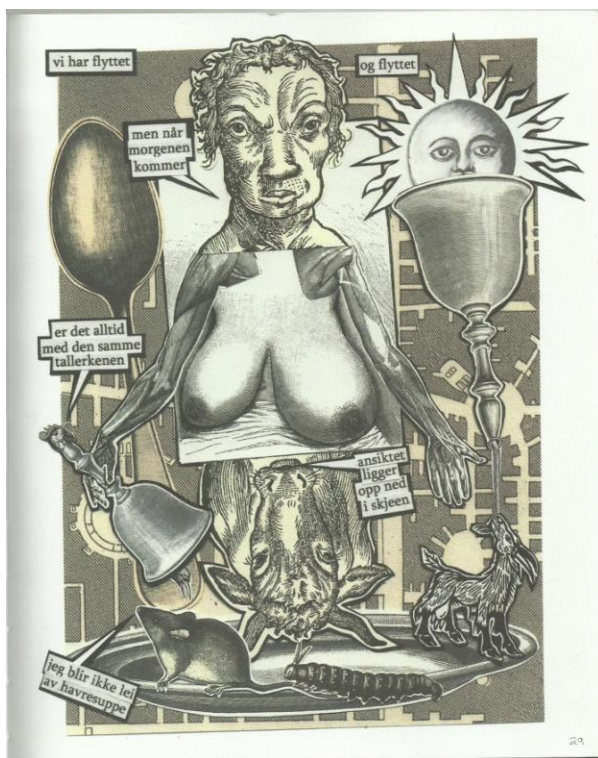
I Morgenbladet anmelder Janike Kampvold Larsen *Bli verden* under tittelen «Fantastisk litteratur», publisert 18.01.2008. Tittelen viser en tvetydighet som kan speile verkets tvetydighet, da fantastisk både kan bety at anmelderen er svært positiv til verket og at det har fantastiske elementer i seg.

Dersom man leser videre i ingressen, blir det fantastiske elementet trukket frem: «I Gunnar Wærness' raritetskabinett er ordene som blad i vinden. Alt kan hele tiden bli noe annet.» (Larsen, 2008). Ifølge Todorov betegner fantastikk en normal fiksjonsverden hvor spesifikke

⁴ For å begrense noe har jeg i hovedsak valgt å se bort fra dette. Enkelte paralleller vil likevel bli trukket frem.

hendelser eller karakterer får leseren til å vakle mellom en naturlig og en overnaturlig forklaring (Todorov, 1989, s. 34). Til slutt vil det bli avgjort hvorvidt hendelsene i fiksjonsverdenen er naturlige eller overnaturlige. Fiksjonsverdenen i *Bli verden* ser ikke ut til å være «normal», men det er unektelig et element av vakling og usikkerhet knyttet til det. I motsetning til Todorovs beskrivelse får ikke denne vaklingen mellom det naturlige og overnaturlige en forklaring. Fiksjonsverdenen befinner seg heller i en evigvarende mellomposisjon, og akkurat derfor kan fantastikk være en særlig treffende beskrivelse.

Larsen er den eneste av anmelderne som bruker begrepet raritetskabinett, et begrep det virker svært relevant å trekke inn. Verket kan nettopp leses som et raritetskabinett som følger et tilsynelatende kaotisk og usystematisert kategoriseringssystem. Dette kan illustreres av eksempelsiden nedenfor, som er plassert midt i anmeldelsen.



(Wærness, 2007a, s. 29)

Siden presenterer en sammensetning av en rekke tilsynelatende usammenhengende elementer i et raritetskabinett à la Wærness. Selv om visuell utformingen og elementer på de ulike sidene i verket varierer, kan begrepet raritetskabinett benyttes om flere av sidene. Valget av nettopp denne siden som eksempel virker noe tilfeldig, da Larsen ikke tar for seg siden i selve anmeldelsen.

I åpningen får leseren en beskrivelse av sidene i *Bli verden*: «Sidene i Gunnar Wærness' *Bli verden* fremstår mer som bilder enn tekst, men de er ikke bilder i noen som helst klassisk forstand.» (2008). Med denne betraktningen er det særlig verkets visuelle karakter som trekkes frem. Til tross for dette, blir ikke verket beskrevet som et bildebasert verk med tilhørende verbaltekst, slik overskiftet på dette underkapittelet noe misvisende tilsier. Det er heller en sammenkobling av bilder og verbaltekst som sammen skaper en form for bilder.

Av ulike visuelle uttrykk som finnes i verket, nevner Larsen blant annet collage, tegneserie og klipp-og-lim-bilder fra alt fra ukeblader, aviser, illustrerte vitenskapelige verk og mytiske fortellinger:

Estetikken er grovkantet og minner blant annet om William Blakes illustrasjoner til *The gates of paradise*. Bildene er mytiske, stiliserte, illustrerende – som på de gamle naturvitenskapsplansjene vi kjenner fra skolen. Det knyttes linjer til samlerkulturen som dannet seg på 1700-tallet, der raritetskabinetter og preserverte eksempler innledet den moderne taksonomien, ordningen av verden slik vi kjenner den. (2008)

Anmelderen presenterer en inngående beskrivelse av verkets bestanddeler som samtidig virker relevant i en interpretasjon. Det er relevant for forståelsen av verkets oppbygging og struktur at det kalles et raritetskabinett. Det er også relevant å se på linjen til naturvitenskapen, ettersom verket ser ut til å ta for seg og utfordre den moderne verdens taksonomi. Den fragmentariske uttrykksformen beskrives som et element som utfordrer vår hang til å kategorisere og lage en sammenhengende helhet. Kritikerens presenterer dermed en forklaring på hvorfor verket har en fragmentarisk form, og knytter form og innhold sammen. Andre formgrep, som bruk av tegneserieelementer, blir påpekt, men uten at det presenteres en mulig forklaring på hvilken betydning grepene kan ha i verket.

Selv om leseren blir presentert for en verden hvor tilsynelatende surrealistiske prinsipp råder, hevder kritikerens at verket ikke er surrealistisk. I denne sammenhengen er det relevant å ta for seg det faktum at sider fra *Bli verden* har blitt utstilt på Stenersenmuseets surrealismeutstilling «God natt da du...: Surrealisme i norsk kunst 1930-2010». Det er likevel ikke ensbetydende med at verket blir regnet for surrealistisk kunst. Det er heller slik at surrealismen har preget samtidskunsten ved at surrealismens strategier, temaer, ideer og inspirasjonskilder har blitt tatt i bruk (Toft-Eriksen, 2010, s. 4). Det er her mulig å hevde at verket benytter elementer fra surrealismen uten nødvendigvis å være surrealisme, slik det senere vil bli argumentert for at verket benytter elementer og metode fra tegneserier uten nødvendigvis å være en tegneserie.

Når det gjelder språk, trekker Larsen en linje til Wærness' tidligere verk. Ifølge henne er det at Wærness «[...] setter språkets metaforisitet på spill [...]» (2008) en rød linje i

forfatterskapet. Påstanden funderes i et eksempel fra første billedside, hvor det blir argumentert for at setningene unndrar seg en entydig forståelse, men heller: «[...] insisterer på at noe hele tiden kan være noe annet, og at vi hele tiden gjør dem til noe annet.» (Larsen, 2008). Verket er eller inneholder dermed en undersøkelse og visualisering av forandring som oppstår i og av språkbruk. Ifølge kritikeren er det noe sirkulært eller prosessuelt over setningene «this water is air», «to breathe is to drink», «to swim is to fly» og «this ocean is a sky» (Wærness, 2007a, s. 7). Vann blir luft, blir vann, blir luft og deretter vann igjen. De sidestilte påstandene presenterer ulike sannheter som kan og samtidig ikke kan sameksistere, eller hele tiden kan bli til noe annet.

Sannhetene kan også sies å presentere ulike perspektiv. Larsen bruker eksempler fra verket for å vise hvordan det demonstrerer at språket og konseptene våre er bygd opp rundt et menneskelig perspektiv, og at sidene eller bildene i *Bli verden* heller viser verden fra et annet perspektiv enn det menneskelige:

Disse bildene er dermed bilder av verden sett fra andre steder enn det menneskelige – for eksempel fra dyrets ikkebegrepslige sted, eller fra et sted der mennesket og dets språk ses på lik linje med alle andre forekomster i verden. Det universet disse sidene åpner er et univers uten taksonomiske systemer, der «vi» fremtrer som del av alt det andre. (2008)

Perspektivet er ment å representere en annen måte å forstå og organisere verden på, eller kanskje en løsrivelse fra menneskets trang til å organisere, skape sammenhenger og forstå. I *Bli verden* kan vi lære å forstå verden på nye måter, eller kanskje lære å ikke forstå verden. Larsen argumenterer derfor, en argumentasjon jeg følger, for at Wærness utsetter «[...] den menneskelige rasjonaliteten for en kraftig justering.» (2008).

2.4. Verbaltekst og bilder som to separate system

I VG anmelder kritiker Arne Hugo Stølan *Bli verden* under overskriften «Den knuste sangen», publisert 07.11.2007. I ingressen beskriver Stølan *Bli verden* som et grensesprengende verk som kombinerer ulike språk og billedtyper: «Gunnar Wærness sprenger den standardiserte norske diktsamlingens rammer og kjører sine poetiske visjoner ut i «åpnere» landskap, med ord og dikt på engelsk og norsk klippet inn i tegninger, fotos [sic] og billedmontasjer.» (2007). Visjonens åpningsdikt blir beskrevet som en knust sang. Stølan angir her en slags lesemetode ved å indikere at verket også kan leses som en knust sang. Kritikeren hevder Wærness er: «[...] en poet på full fart ut av poesien og inn i mer alternative uttrykksformer

som skal favne en helhetsvisjon om blant annet ordenes muligheter og begrensninger i forhold til en mer omfattende historisk og sansemessig virkelighet.» (2007). Gjennom anmeldelsen får leseren inntrykk av et prosjekt som er større enn et enkeltverk – det favner store spørsmål om språk, og setter dette inn i en større historisk og sansemessig kontekst. Ifølge kritikeren minnes leseren blant annet om vår nærhet til dyrene og om forholdet mellom individ og kollektiv. Leseren kan få inntrykk av at verket har som prosjekt å ta for seg store og eksistensielle spørsmål. Nettopp derfor kan det også gi inntrykk av å være en viktig poetisk visjon.

Det er verdt å påpeke at kritikeren hevder ord og dikt blir klippet inn i tegninger. Verbaltekst og bilder blir med andre ord regnet som to ulike system som klippes inn på en flate. Videre i anmeldelsen blir verbaltekst og bilder beskrevet hver for seg uten at anmelderen går nærmere inn på hvordan relasjonen mellom dem kommer til uttrykk.

Kritikeren trekker frem det mytologiske ved både visuelle og verbaltekstlige elementer i verket. Når det gjelder verkets visuelle uttrykk peker kritikeren på det mytologiske, popart, Monty Python og arketyper. Verket inneholder også tekstmontasjer som ifølge Stølan: «[...] spanner fra det utsøkte og naivt vakre til det overpretensiøse og selvfølgelig. Også her kan Wærness bruke mytologisk materiale som utgangspunkt.» (2007). Det finnes med andre ord en tematisk relasjon mellom visuelle og verbaltekstlige elementer.

Stølan påstår at denne visjonen noen ganger fungerer, men at den kan bli fattig og fragmentarisk dersom man sammenlikner det med mytenes rike historikk. Det er i og for seg ikke en problematisk påstand, men jeg vil hevde at mytenes rike historikk tvert imot er med på å gjøre *Bli verden* rikere. Det at Wærness spiller på ulike stilnivåer skaper heller en dybde i verket, og viser kunstneres evne til å spille på og *bruke* språket på ulike måter. Jeg vil derfor påstå at den mytologiske rikdommen og den store stilistiske spennvidden kan gi verket en større dybde og muligens også et liv utenfor sidene.

2.5. Et kombinasjonsverk

I de forutgående anmeldelsene ble enten det språklige eller det visuelle elementet ved verket trukket frem, muligens på bekostning av det andre. I ett tilfelle ble også bilder og verbaltekst beskrevet som to separate system, uten å gi en god beskrivelse på hvilke måter bilder og verbaltekst eksisterer sammen. I dette underkapittelet vil de anmeldelsene som karakteriserer *Bli verden* som et verk hvor verbaltekst og bilder forekommer i en særlig kombinasjon bli

gjennomgått. I tillegg vil en av anmeldelsene (2.5.3) ta for seg enda en faktor, nemlig det musikalske i verket. Sameksistensen av bilder og verbaltekst blir her beskrevet som en særlig kombinasjon som verken er kun verbaltekst eller bilder.

2.5.1. Mektig visjonslyrikk

I Vårt land blir *Bli verden* anmeldt under overskriften «Mektig visjonslyrikk» av Alf Kjetil Walgermo, publisert 22.10.2007 (s. 18). Ifølge kritikeren spiller religion en viktig og sentral rolle i verket, uten at den blir dogmatisk. Det religiøse ser også ut til å spille en sentral rolle i anmeldelsen. I *Bli verden* blir det religiøse videreutviklet eller blandet sammen med en darwinistisk forståelse, noe kritikeren begrunner verbaltekstlig ut fra åpningsdiktet. Åpningsdiktet blir videre forstått som en naturlig åpning til å peke på religiøse allusjoner i resten av verket, særlig fordi første strofe åpner med en takksigelse til Gud. Kritikeren viser også til bruken av ord som eple og barn som eksempler på hvordan den kristne mytologiske verdensforståelsen representeres via symboler for syndefall og inkarnasjon. Dette er ikke i seg selv problematisk, da verket tross alt benytter kristne visuelle symboler. Samtidig plasseres slike symboler også i uvante sammensetninger som viser konkurrerende eller alternative verdensbilder til den kristne, vestlige og menneskelige forståelsen.

For å illustrere bruken av det religiøse, viser Walgermo til side 9 i *Bli verden*. Han trekker her frem at utsagnene på siden leder tanken hen på inkarnasjon og nattverd, samt priser Gud for naturens gang: «My prayer is to hunt» (Wærness, 2007a, s. 9). Her forstås utsagnet som en takksigelse til Gud. Jeg vil heller hevde at utsagnene følger en slags naturreligion, altså et alternativt verdensbilde. Løvens natur er å jakte, det er dette dyrets bønn. I tillegg overser kritikeren et særlig fremtredende aspekt ved siden, nemlig det formbevisste. Dette aspektet vil bli diskutert i gjennomgangen av side 9 i kapittel 6.1.

Innledningsvis i oppgaven ble sammenhengen og forskjellen mellom *Bli verden* og den forutgående utgivelsen *Hverandres* trukket frem. På lik linje med beskrivelsen innledningsvis hevder Walgermo at det til tross for sammenhenger i forfatterskapet finnes et stort visuelt sprang mellom *Bli verden* og tidligere utgivelser:

Tonen fra den førre diktsamlinga er til å kjenne att. Med det som etter første dikt ber bod om ei «vanleg» (og god) diktsamling, gjer eit endå større sprang, visuelt sett, når eg blar om til neste side. Resten av *Bli verden* er nemleg ein collage av clip art, bilete og ord – eit eigenarta poetisk uttrykk. (2007, s. 18)

Bli verden er altså noe radikalt nytt – en poetisk triumf som skaper et eget uttrykk. Ifølge kritikeren skaper de ulike elementene i samspill en sterk dynamikk og en særegen stemning hvor ord og bilder har en tyngde. En kombinasjon av ord og bilder som gjør at det oppstår noe mer enn summen av enkeltdelene.

På samme måte som Stølan og Hverven, tar Walgermo for seg verkets fragmentariske struktur. Stølan beskrev verket som en knust sang som noen ganger blir fattig og fragmentarisk, mens Hverven fant verket for fragmentarisk til å kunne finne en helhetlig mening. Walgermo på sin side framhever hvordan den fragmentariske formen bryter vante lesemønstre, noe som gir en overflod av meningspotensial:

Cut-up-teknikken gir i ein positiv forstand hakkete lyrikk, som også har den fordelen at det vanlege lesemønsteret blir brote. Slik kan eit vell av tydingar komme til overflata i ein lyrisk straum som samtidig verkar sterk og klar. Gunnar Wærness er blitt ein av dei fremste poetane i sin generasjon. Bli i verda for å lese han. (2007, s. 19)

Ved å bryte opp vante lesemønstre kan verket tvinge leseren til å danne mening på en ny måte. Utsagnet fungerer dermed som et argument for at den fragmentariske formen har en viktig funksjon, blant annet ved at den åpner for flere måter å skape mening på.

2.5.2. En forkledd bok

Mariann Enge anmelder *Bli verden* i Aftenposten morgen under overskriften «En forkledd bok», publisert 02.12.2007. Overskriften gir noe av det samme inntrykket som Larsens overskrift – alt kan hele tiden bli noe annet. Ifølge kritikeren gir både format og omslag et misvisende inntrykk av at dette er en vanlig diktsamling. En måte verket er annerledes på, er gjennom det visuelle uttrykket. Under underoverskriften «Billedikt» beskrives sidene som mettede og mørke, hvor verbaltekst og bilder kombineres.

At sidene er mettede og mørke, ser i hovedsak ut til å være en treffende beskrivelse. Samtidig inneholder verket to helt hvite sider – nemlig side 22 og 24. Verket åpner også med et dikt der verbaltekst er plassert på en hvit bakgrunn, og på den første billedsiden er en rekke elementer klippet inn på en hvit og tom flate. Sammen med det lyse omslaget skaper dette dermed en kontrast til de mørke sidene.

At sidene er mørke, blir brukt for å begrunne at verket tross tittelen har et apokalyptisk preg: «Grovt sagt handler det dessuten om det å forsøke å finne seg til rette i en verden i forfall, flammer, i krig.» (2007). Flere av sidene i verket inneholder nettopp noe som ser ut til å være

en verden i forfall. Samtidig vil jeg hevde at verket også dreier seg om å se verden fra ulike perspektiv, slik Larsen hevder. Og det er verdt å merke at det i tillegg til mørke og kanskje dystre sider, er sider eller elementer med et annet og mer positivt eller håpefullt uttrykk.

En annen grunn til at dette ikke er en vanlig diktsamling er, ifølge Enge, verkets metode:

Boken består av en kombinasjon av tekst og bilde, men her er det ikke slik det ofte pleier å være i illustrerte diktsamlinger, med tekst og bilder hver for seg. Her fremstår tekst og bilder som uadskillelige, integrert i en form for collager, visuell poesi bestående av en blanding av tekst, grafikk og foto. (2007)

Kritikeren peker her på et særegent forhold mellom verbaltekst og bilder. Den uadskillelige og integrerte relasjonen skaper en visuell poesi hvor både verbaltekst og bilder spiller en sentral rolle – ikke bare hver for seg, men sammen. Det virker som om Enge tar utforskningen av relasjonen mellom verbaltekst og bilder på alvor, men overraskende nok får likevel ikke virkningen og variasjonen denne relasjonen har særlig stor plass i anmeldelsen.

Kritikeren forsøker å sjangerbestemme dette «uvanlige» verket ved å beskrive det som et verk i grenseland mellom diktsamling, billedkunst og tegneserie. I noen tilfeller kan det virke noe krampaktig å forsøke å sjangerbestemme verk som unndrar seg slike bestemmelser. I dette tilfellet får kritikeren med seg det ubestemmelige ved verket ved å vise til det som et verk i grenseland, samtidig som nærliggende sjangre blir trukket frem. Hvilke sjangre verket grenser mot eller aktivt bruker kan fortelle mye om selve verket.

Videre presenterer Enge en rekke spesifikke referanser og materiale som blir brukt i verket. Kritikeren går ganske detaljert til verks, og nevner blant annet en rekke kunstnere i tråd med argumentasjonen om at verket sjangermessig befinner seg i grenseland mot billedkunst. Beskrivelsen av verkets verbaltekstlige grunnlag ser ut til å ha samme oppramsende karakter. Her får kritikeren frem den verbaltekstlige variasjonen, og beskriver i tillegg hvordan verbaltekstlige elementer får en særlig visuell karakter. Samtidig er det én ting å gjenkjenne ulike elementer som finnes i verket, men noe ganske annet å se på hva denne bruken gjør med verket, slik blant annet Walgermo gjør idet han peker på at de ulike elementene sammen skaper et eget poetisk uttrykk.

2.5.3. Forunderleg poetisk samling

Sindre Ekrheim anmelder *Bli verden* i Bergens tidende under tittelen «Forunderleg poetisk samling» (23.10.2007). Ingressen beskriver verket som en «Poetisk song i skjeringa mellom

bilete og språk.» (Ekrheim, 2007). Det er mulig kritikeren her ønsker å påpeke at det er et sentralt element ved verket som ikke består av ord og verbaltekst. Det virker samtidig uheldig å sette språk opp mot bilder da bilder også kan være språk. Senere i anmeldelsen blir bilder forklart som både bilder i ord og i klassisk forstand. Likevel vil jeg påstå at beskrivelsen kan gi et misvisende inntrykk av at det billedlige og det språklige er motsetninger, hvor den språklige delen består av verbaltekst.

Etter min mening, er det et godt aspekt ved beskrivelsen at samlingen kalles en sang. Kanskje er det et poeng at Wærness' samling også har noe musikalsk i seg idet den leker med ikke bare billedlige uttrykk og originale vendinger, men også med klanger og lyder. Dette blir bekreftet senere i anmeldelsen:

Wærness' samling set lys på, og demonstrerer, kor rikt språket er, især når ein ser bort frå fikseringa på meiningsinnhald. Skrifta og orda er her like mykje skriftbilete, lyd og klanger. Wærnes biletlegg si verd gjennom lydspråk, språkbilete og biletspråk, og let alle desse raritetane syngje saman i ein stor og mangfaldig dialog. (Ekrheim, 2007)

Dersom man ser på det lydlige i verket, blir det tydelig hvorfor kritikeren har beskrevet verket som en sang. Meningen ligger muligens vel så mye i det lydlige og klanglige som i vår forståelse og evne til å «lese» ordene og bildene. Dermed blir en lezers, eller kritikers, leting etter en sammenhengende mening en meningsløs jakt. Det er heller et verk hvor de ulike elementene eller verdenene spiller med og mot hverandre: «[...] skriftverda, taleverda og tingverda. Dei kryssar kvarandre, kling saman eller driv bort frå einannen.» (Ekrheim, 2007).

Ekrheim påpeker at det også ser ut til å være en skadd eller skjør verden. Det er med andre ord en destruktiv kraft i dette universet hvor bilder og ord sammen skaper nye og skjøre konfigurasjoner. Det kan også gi inntrykk av at kritikeren nærmer seg verket i et forsøk på å skape en helhet av fragmentene. Samtidig beskrives poesien som et verksted, eller et «work-in-progress» (Ekrheim, 2007). Det er kanskje tilfeldig, men samtidig i tråd med Wærness' veksling mellom norsk og engelsk. Uansett er det en treffende beskrivelse. Verket fremstår nettopp som et prosessuelt verk som stadig åpner for nye forståelsesmåter og sammenhenger.

Slik flere av de forutgående kritikerne har gjort, peker Ekrheim på likheten mellom denne samlingen og den forrige. Han går faktisk så langt som å beskrive *Bli verden* som en tegneserieversjon av *Hverandres*, uten at dette blir nærmere begrunnet. Selv forklarer Wærness *Hverandres* som den delen av bilde/tekst-arbeidet som ikke lot seg «illustrere», og derfor ble skilt ut i et eget verk (2007b, 631). Ifølge poeten er det altså en naturlig sammenheng med et felles arbeidsutgangspunkt, og derfor muligens et liknende tematisk eller

poetisk prosjekt. At dette er en tegneserieversjon av den forutgående samlingen er noe ganske annet, som i det minste kunne fortjent en grundigere begrunnelse.

Avslutningsvis trekker kritikeren frem det moralske ansvaret og ydmykheten han mener å finne hos poeten. En ydmykhet overfor eget skaperverk, og ansvar for det som skal bli skapt. Dette begrunner Ekrheim med påstanden om at verket viser en poet som ikke er allmektig, men som lar eget skaperverk være med i egen skapelsesprosess. Eller lar meningspotensialet i verket fungere videre på egenhånd uten poetens innblanding.

2.5.4. Seriekunstlyrikk

Kåre Bulie har anmeldt *Bli verden* i Dagens næringsliv, D2tendens, under overskriften «Seriekunstlyrikk» (2015, 01.01). *Bli verden* blir beskrevet som «Et overveldende visuelt univers som skaper bevegelse i betrakterens eget mentale billedarkiv, et univers som samtidig er gjenkjennelig og fremmed» (Bulie, 2015). Bulie argumenterer for at bilder er minst like viktige som ordene, som et slags forsvar for bildets viktige posisjon, og viser samtidig at det eksisterer et samspill mellom verbaltekst og bilder i verket.

I tråd med verkets samspill mellom verbaltekst og bilder, blir Wærness rolle som både poet og kunstner understreket. Bulie hevder Wærness foretar en tilbakevending til billedkunsten med dette verket. Wærness selv har beskrevet hvordan det å kunne bruke billedkunsten sammen med det verbaltekstlige har virket befriende (Larsen & Jørgensen, 2007, s. 34). Ordet tilbakevending virker likevel ikke som en tilstrekkelig beskrivelse. I begrunnelsen for tildelingen av Tarjei Vesaas debutantpris ble Wærness' særlige blikk, perspektiv og musikalitet understreket (Drammens Tidende, 2000). Både visuelle og verbaltekstlige (og musikalske) egenskaper blir altså trukket frem. Wærness' bakgrunn som poet og kunstner har med andre ord spilt en rolle allerede fra første utgivelse – om enn ikke like visuelt tydelig som i *Bli verden*. Heller enn en tilbakevending, er det dermed snakk om en videreutvikling av en tematikk og metode han har benyttet gjennom forfatterskapet.

Slik flere av kritikerne har gjort, trekker Bulie frem at verket er vakkert og forunderlig. Det vakre er her ikke det samme som det skjønnne og fullendte. Dette kan blant annet lede tanken hen på Duchamp, som med sine *readymades* viste hvordan kunst ikke trenger å være skjønt (MOMA Learning). I tillegg beskriver kritikeren verket som uforståelig på en ansporende måte. I motsetning til Hverven som ser ut til å oppfatte det uforståelige som frustrerende, finner Bulie det heller inspirerende og stimulerende. Her er det selvsagt relevant å trekke frem

at Bulies anmeldelse ble publisert i 2015, mens Hvervens er publisert kort tid etter utgivelsen. Samtidig kan Bulies holdning til det uforståelige være en nøkkel til å forstå verket.

Videre følger en lang oppramsing av Wærness' merittliste, både med *Bli verden* som verk og på utstilling og andre separate utstillinger. I tillegg gis en oppsummering av Wærness' beskrivelse av hvordan han oppdaget muligheten til å koble verbaltekst og bilder i et tegneserieformat fra artikkelen «I begynnelsen var elefanten og elefanten var hos Gud» (2007b). Bulie viser at han har god oversikt over resepsjonshistorien til *Bli verden*, men bidrar i mindre grad med egen kritisk lesning. Det kanskje viktigste poenget her, er følgende: «De stadig skiftende sammenhengene den [*Bli verden*] har opptrådt i, illustrerer kraften og rikdommen i utgivelsen.» (Bulie, 2015).

Det er interessant hvordan Bulie, tross oversikt over anmeldelser, priser, utstillinger og poetens betraktninger, nesten ikke nevner hva spillet mellom verbaltekst og bilder gjør, ei heller tegneserien som format. Eneste betraktning jeg kan finne, foruten poetens egne, er en ren beskrivelse av hvordan flere av sidene blir organisert i en form som likner tegneserien, med ruter og snakkebobler. Det er mulig at tilgangen til et stort referansematerial heller enn å være til støtte, kan ha gjort kritikeren delvis blind på det uforståelige og inspirerende han opprinnelig ble møtt av i verket.

2.6. Tegneseriens rolle i verket

Anmeldelsen ovenfor kunne blitt gruppert i både underkategoriene kombinasjonsverk og tegneseriens rolle i verket, da den kort tar for seg begge deler. Dette gjelder også Ekrheim som i sin anmeldelse hevdet at *Bli verden* er en tegneserieversjon av den forutgående diktsamlingen *Hverandres*. De følgende fire anmeldelsene er nok dem som tydeligst trekker frem bruk av tegneseriemetode i verket. Anmeldelsene har ulik tilnærming til hva slags rolle tegneseriemediet spiller, og gjennomgår ikke nødvendigvis hva tegneserieelementene og – metoden gjør for verkets meningsproduksjon. Dette vil bli tydelig i gjennomgangen. Andre sentrale aspekter ved anmeldelsene vil også bli gjennomgått.

2.6.1. Skapar verda om seg

Tora Systad Tyssen anmelder *Bli verden* i Universitas under tittelen «Skapar verda om seg», publisert 24.10.2007. Allerede i tittelen kan leseren fatte mistenke om at anmeldelsen særlig

har skaperhandlingen i fokus. Videre beskriver underoverskriften at dette er en diktsamling som «[...] sprenger formatet og bygger ei ny verd.» (Tyssen, 2007). Det er med andre ord ikke snakk om en «vanlig» diktsamling, slik også andre kritikere har påpekt.

Det er heile collagar av teikningar, bilete og ord som vert til teikneseriar. Orda snirklar seg rundt på sida. Flyr høgt og grev seg ned. Nokre greier presse seg opp frå jorda. Nokre kjem frå fuglar. Andre frå barn. Det er vakkert, leikent og gjev deg noko å tyggje på. (Tyssen, 2007)

Her er det særlig relevant at tegneserier står nevnt i flertall. Kan verket forstås som en rekke tegneserier? Dette vil bli diskutert videre i kapittel 3 og 4 hvor det vil bli argumentert for at det er mulig å se på verket som en samling av enkeltsider, men at det samtidig eksisterer en rekke forbindelseslinjer i verket som tyder på at det finnes sammenheng mellom sidene.

På samme måte som i Ekrheims anmeldelse, blir tegneseriens rolle i verket kun kort nevnt. Men i motsetning til Ekrheim, som beskrev *Bli verden* som en tegneserieversjon av *Hverandres*, får kritikeren her frem at det er koblingen mellom verbaltekst og bilder som utgjør denne eller disse tegneseriene. Dette kan igjen indikere at det er tegneseriens metode som står i sentrum, med andre ord tegneseriens særlige integrasjon av verbaltekstlige og visuelle elementer.

Ifølge kritikeren viser *Bli verden* hvordan vi mennesker skaper verden rundt oss. Samfunnet bygges opp og blir skapt ved å gi det navn og ord, og gjennom tolkning. Her tar hun for seg et konkret eksempel fra verket, nemlig side 16-18, som viser hvordan de tilsynelatende åpenbare sannhetene vi omgir oss med, må læres av utenforstående. Ved å se på slike sannheter gjennom et nytt perspektiv, blir det mulig å stille seg mer kritisk til hvordan vi mennesker ordner verden. På denne måten viser Wærness potensialet i skapelsen og dermed potensialet i verden: «Korleis alt kan vere alt om vi ikkje let det fryse fast i stive rammer.» (Tyssen, 2007). Dette er et argument for at det tilsynelatende usammenhengende og fragmentariske i verket har sin plass, og kan si noe om verkets mulige lesemåter. Dersom leseren ikke henger seg opp i tilstivnede sannheter og vante lesemønstre og forståelsesmåter, vil det kunne åpne for nye perspektiv og nytt meningspotensial.

Videre argumenterer Tyssen for at Wærness dermed løser samfunnets spørsmål, servert til leseren på et sølvfat. Her tror jeg kritikeren bommer fatalt. Er det ikke nettopp fraværet av tilstivnede og faste sannheter som er poenget dersom man leser verket slik kritikeren selv trekker frem? Nye perspektiv presenterer et nytt syn på det vi kanskje har akseptert som

selvsagt. Men det nye perspektivet gir ikke nødvendigvis nye fastlagte sannheter eller svar. Det åpner heller opp for en ny måte å tenke om og forstå verden på.

2.6.2. Poeten ser på skaperverket

I «Poeten ser på skaperverket» i Dagsavisen, publisert 17.10.2007, får poeten slik overskriften tilsier komme til orde. Her intervjuer Turid Larsen Wærness om *Bli verden*, og poeten får dermed være deltaker i tolkningen av eget verk. Intervjueren fungerer samtidig som en kritiker, da hun tar for seg verket både før og underveis i intervjuet. I dette underkapittelet vil begges perspektiv bli gjennomgått.

Intervjueren beskrives *Bli verden* som en «[...] diktsamling i en ramme av tegneserier.» med et utseende som «[...] ligner mistenkelig på en avansert tegneserie» (Larsen & Jørgensen, 2007, s.34). På denne måten får kritikeren frem tegneserieaspektet ved verket, uten å sjangerfeste det. Det er også interessant at kritikeren kaller verket en «avansert tegneserie». Det er med andre ord en annerledes eller utradisjonell tegneserie. I det minste likner verket tegneserien, eller bruker tegneseriens metode og elementer.

Denne annerledesheten går igjen i hvordan poeten behandler og bruker skapelsesberetningen. Bruk av ordet skapelsesberetning i bestemt form indikerer at kritikeren underforstått peker på den kristne skapelsesberetningen:

Han [poeten] har tatt for seg skapelsesberetningen og omskapt den så å si i sitt eget skriftbilde slik at den nesten ikke er til å kjenne igjen, men med overraskende nye vinklinger, nye ord og bilder. Altså en kraftfull metamorfose i [sic] helt i Gunnar Wærness ånd og hånd. (Larsen & Jørgensen, 2007, s. 34)

Kritikeren får dermed pekt på at det ikke bare er religiøse konnotasjoner i verket, men at verket i seg selv er et slags skaperverk. Hvorfor Wærness nettopp tar for seg en skapelsesberetning, svarer han på i intervjuet. Skapelsesberetningen beskrives her som noe både lokkende og gåtefullt. Det å kunne gå inn i skapelsesøyeblikket gir videre en mulighet til å drømme seg bort i et tidløst rom og kjenne på potensialet. Poeten plasserer seg dermed i en allmektig rolle med grensesprengende makt. Flere kritikere har også beskrevet verket som grensesprengende, og slik Tyssen påpekte kan det vise leseren potensialet i skapelsen. Samtidig er det, ifølge Ekrheim, en ydmyk og ansvarlig «gud»/poet leseren møter. En ydmykhet som også kommer frem i intervjuet: «Jeg har naturligvis ikke hatt noen pretensjoner om å fortelle om verdens skapelse på nytt. Og diktsamlingen munner ikke ut i

noen fyndige sannheter. Sannheten er at vi ikke kan vite noe.» (Larsen & Jørgensen, 2007, s. 34). Utsagnet kan være en nøkkel for å forstå verket. Vi kan ikke vite hva som skjuler seg på sidene, og kanskje er det derfor ikke mulig å innordne verden eller verket i et systematisk og helhetlig system.

Det grensesprengende kan også vise til mulighetene som ifølge poeten oppsto ved å kunne kombinere verbaltekst og bilder. Wærness beskriver denne kombinasjonsmuligheten som en åpenbaring som gjorde ham i stand til å frigjøre seg fra poesiens krav og «regler» og dermed kunne skape noe nytt.

Et interessant aspekt når det gjelder selve bildene eller tegningene, er Wærness' betraktninger om kunst og regler. Han beklager at han ikke er en «fullbåren tegner eller billedskaper» som er i stand til å følge kunstens klassiske krav (Larsen & Jørgensen, 2007, s. 34), men påpeker samtidig han at kunst skal være fritt – det er ingen idrettsprestasjon. Dette føyer seg inn i det som ser ut til å være en grunnleggende regel i verket: at det ikke finnes noen regler. Det passer også med de mange ulike beskrivelsene av de visuelle uttrykkene i *Bli verden*: fra bilder med en viss underholdning til styggvakre kunstverk. Det er bilder som kan være vanskelig både å forstå og klassifisere fordi de, akkurat som det verbaltekstlige eller i kombinasjonen med det verbaltekstlige, ikke følger et fast sett med regler. Samtidig forholder verket seg til regler på en eller annen måte, om det er for å bryte, overskride eller overholde dem. Forskjellen ligger kanskje mer i løsrivelsen fra et enkeltsett med regler. Det er heller snakk om et elastisk forhold, der poeten følger eller ikke følger regler på den måten som passer verket eller skaperen av verket best.

Denne måten å forholde seg til kunst på, går igjen i måten Wærness forholder seg til poesi. Larsen beskriver hvordan han betrakter særlig moderne poesi som et sted med mye krav.

Gunnar Wærness betrakter diktet som et kaldt medium. Spesielt den moderne poesien med sitt krav til meningsfylde, et krav som fordrer mye av leseren. Når han derimot gir poesien en tegneserieramme, gir han den samtidig mer varme, etablerer kanskje en lettere adgang til ordene. (Larsen & Jørgensen, 2007, s.34)

Poeten forsøker altså å frigjøre seg fra målet om «meningsfylde», og gir leseren tilgang til poesien gjennom å bruke et populærkulturelt rammeverk. Tegneserieelementer kan med andre ord være med på å løse opp de strenge kravene som ifølge Wærness følger moderne poesi.

På denne måten gjør poeten verket både mer og mindre tilgjengelig på samme tid. Det blir mer tilgjengelig av grunner beskrevet ovenfor, som å bruke tegneserien som rammeverk og å løsrive seg fra bastante og strenge kunstneriske krav. Samtidig vil jeg påstå at dette kan gjøre

verket mer utilgjengelig, da mangel på regler kan gjøre leseren mer usikker på tilnærming til verket. Dette har også vist seg i hvordan ulike kritikere har lest det. Noen finner glede i det tilsynelatende regelløse anarkiet, mens andre leter febrilsk etter røde tråder og overordnede regler.

2.6.3. SPROING

I forbindelse med nomineringen til SPROING-prisen for beste tegneseriedebutant, en pris Wærness senere mottok, anmelder kritiker Cecilie Estelle Wiik *Bli verden* (2008). Wiik beskriver *Bli verden* som en tegneseriedebut utenom det vanlige og en diktsamling i tegneserieform. Verket blir altså kategorisert som tegneserie, noe som ikke er oppsiktsvekkende da anmeldelsen er skrevet i forbindelse med nomineringen til en tegneseriepris. Men det at kritikeren påpeker at tegneserieformen er sentral, har samtidig ikke gjort henne blind for bruk av andre teknikker:

Med collage-teknikk som brekkstang har poeten Gunnar Wærness klart å åpne opp den tjukke døra mellom tegneserier og den høyverdige diktekunsten. Nå er det altså bare å krysse fingrene for at både tegneserieskapere, illustratører og diktere vil bli inspirert til å fortsette arbeidet med å bryte ned disse unødvendige skillene mellom kunstartene. (Wiik, 2008)

Med denne beskrivelsen får kritikeren med seg hva teknikk og metode gjør for verket, nemlig at det etter hennes mening bryter ned de påståtte skilleveggene mellom kunstartene. Diktekunsten blir her beskrevet som høyverdig, noe som kan gi inntrykk av at tegneseriemediet i motsetning har blitt regnet som en laverestående kunstart. Wærness' innsats bryter dermed ikke kun ned kunstige skiller, men opphøyer også tegneseriekunsten.

Videre i anmeldelsen får Wiik pekt på hvordan denne verden ser ut til å snu opp ned på det meste, likestiller mennesker og dyr og er fylt av religiøse myter, karnevalske og middelalderske scener og andre elementer. Dette fungerer som en oppramsing av enkeltelementer, slik tidligere kritikere også har gjort. Samtidig følges oppramsingen av en forklaring på hva bruken av disse elementene gjør i og med verket:

”Bli verden” kan leses som en slags skapelsesberetning om språkets muligheter til å danne stadig nye betydninger og overganger mellom tegn og ting, tekst og bilde, kunst og virkelighet. De gåtefulle dialogene i tegneseriediktet er både morsomme og tankevekkende fremstillinger av hvordan ord og bilder får nytt liv når de settes sammen i uvante sammenhenger. Og det samme må kunne sies om den berikende koblingen mellom poesien og tegneseriekunsten! (Wiik, 2008)

På relativt kort plass har kritikeren fått beskrevet hva som skjer i koblingen mellom de ulike mediene og sjangrene, og dermed gitt en slags forklaring på hvorfor nettopp poesien og tegneserien kobles sammen. Samtidig er det overraskende lite fokus på hva denne koblingen gjør med tegneserieformatet, eller hva tegneserieformatet kan tilføre et diktverk. Det er muligens opp til leseren av anmeldelsen å undersøke dette i selve verket. En leser som gjennom denne anmeldelsen i det minste går inn med et bevisst forhold til sammenkoblingen mellom bilder og verbaltekst, samt det sjangeroverskridende ved verket.

2.7. Foreløpig konklusjon om anmeldelsene av *Bli verden*

Som det det tidligere har blitt nevnt, er det relevant å bemerke at anmeldelsene er publisert på ulike tidspunkt. Wiiks og Bulies anmeldelser ble publisert en god stund etter utgivelsen. Anmeldelsen i Morgenbladet kom også noe senere, i begynnelsen av 2008.

De første anmeldelsene kan gi et godt inntrykk av hvordan kritikere først møtte dette forunderlige visuelle diktverket. Her blir det fort tydelig at kritikerne ikke helt makter å avklare hva slags verk dette er. Det blir blant annet beskrevet som grensesprengende (Stølan), dialogisk metapoese (Hverven), visjonslyrikk (Walgermo), fantastisk litteratur som hele tiden kan bli noe annet (Larsen), verk i grenseland mellom diktsamling, billedkunst og tegneserie (Enge), poetisk sang i skjæringa mellom bilder og språk (Ekrheim) og diktsamling i ramme av tegneserier (Tyssen). Med andre ord blir det beskrevet som noe grensesprengende eller uhåndterlig. Det er mulig at det er dette uhåndterlige som gjør at kritikerne i mangel på annen fremgangsmåte i flere tilfeller begir seg ut i en fragmentarisk beskrivelse av elementer i verket. Med andre ord en form for miming, parafrasering eller etterlikning av objektteksten (Forser, 2002, s. 107).

En viss vektlegging av elementer kan likevel være relevant. Hvorvidt dette lykkes avhenger av om kritikeren makter å bruke oppramsingen av enkeltelementer til å si noe fornuftig om verket. Selv om kritikerne har påpekt en rekke elementer som finnes i verket, er det blant annet overraskende lite fokus på tradisjonsstoff og kulturhistorisk inspirasjon, da dette er et svært påfallende trekk. Denne mangelen kan muligens ha å gjøre med mangel på kunnskap om billedkunst og emblematikk. I tillegg er bruk av tegneserieformat og -elementer i de fleste tilfeller kun nevnt, uten at kritikeren går videre inn på hva dette gjør med verket. Dette er også delvis tilfellet i de to sist publiserte anmeldelsene, hvor Wiik så vidt nevnte tradisjonsstoffet

og Bulie kun kort nevnte tegneserieformatet. Det må i denne sammenhengen trekkes frem at Wiik tok for seg at verket befant seg i en mellomposisjon mellom tegneserie og diktverk, mens Bulie refererte til Wærness' egen beskrivelse av kulturhistorisk inspirasjonsstoff.

Slik det ble beskrevet i oppgavens innledning, ser det ut til at flere av kritikerne i møte med et prosessuelt og «uferdig» verk gjør et famlende forsøk på å samle trådene. I enkelte tilfeller ser dette ut til å ha påført kritikeren en voldsom frustrasjon over manglende helhet, mens andre ser heller ut til å ha latt seg fascinere. Dette kan ha å gjøre med at verket muligens benytter en avantgardistisk metode, der delene er frigjort fra helheten og meningsproduksjonen i stor grad overlates til leseren.

Flere av kritikernes funderinger og beskrivelser kan likevel ha noe for seg, og det kan derfor være verdt å oppsummere noen av dem: Walgermo påpeker at det fragmentariske kan åpne for et meningsmangfold. Larsen trekker frem hvordan verket hele tiden kan bli noe annet, og får dermed med det prosessuelle. I tillegg viser verket en verden fra et annet perspektiv enn det menneskelige og utfordrer dermed den moderne taksonomi. Ekrheim viser til det musikalske ved verket og beskriver det som et work-in-progress, og Tyssen fokuserer blant annet på språkets rolle i tolkningsprosessen. Wiik viser til koblingen mellom verbaltekst og bilder, tegneserie og diktverk, mens Bulie understreker at verket skaper en bevegelse i leserens mentale billedarkiv.

Kritikerne rangerer også bruken av verbaltekst og bilder ulikt, og sammenvevingen av bilder og verbaltekst blir beskrevet på ulike måter. Der Walgermo hevder verbaltekst og bilder sammen skaper en særlig dynamikk, ser Stølan ut til delvis å ignorere bildenes rolle og Hverven avfeier dem som underholdning. Dette kan indikere at kritikerne mangler en metode for å skildre hvordan bilder og verbaltekst kobles, en tendens som innledningsvis ble beskrevet som tidstypisk. I den videre tilnærmingen til *Bli verden* kreves det dermed en mer omfattende gjennomgang for å beskrive hva slags rolle tegneserien og sammenkoblingen mellom bilder og verbaltekst har i verket, noe som blir gjort i påfølgende kapittel.

3. Refleksjoner rundt tegneseriemediet

Flere av kritikerne, og poeten selv, har påpekt bruken av tegneserieelement og -metode i *Bli verden*. Samtidig blir denne bruken stort sett forbigått eller kun nevnt uten videre diskusjon om hva denne gjør med verket. Hvor relevant er bruken av tegneserieelementer og –metode? Er det viktig om verket er en tegneserie eller ei?

I det følgende vil jeg argumentere for at en større forståelse for tegneseriemediet, herunder lesning av relasjonen mellom verbaltekst og bilder, kan gi større innsikt i *Bli verden*. Jeg vil derfor ta for meg en rekke aspekter som blir trukket frem som viktige for å forstå hva en tegneserie er, og deretter ta for meg mulige relasjoner mellom verbaltekst og bilder. Dette er ikke et forsøk på å bygge opp igjen det Wiik beskriver som et unødig skille mellom kunstarter, men er gjort for å vurdere hva relasjonen mellom tegneseriemediet og *Bli verden* innebærer.

3.1. Hva er en tegneserie?

Det har blitt hevdet at tegneserien har røtter helt tilbake til menneskets «første forsøk på å sette spor etter seg», i for eksempel hulemalerier eller utsmykking av bruksgjenstander. Samtidig er det en sammenheng mellom tegneseriespråket og moderne bildekommunikasjon som dataspill, TV-estetikk og nettsider (Christiansen, 2001, s. 9). Mediet har med andre ord en tilknytning både til tradisjon og et moderne samfunn med nye kommunikasjonsmetoder.

Men hva er det som er særegent for tegneserieformatet? Det sekvensielle blir trukket frem som et sentralt aspekt for å forstå hva en tegneserie er: «[...] Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey and/or produce an aesthetic response in the viewer.» (McCloud, 1994, s. 9). Det må altså være en sammensetning av flere bilder eller ruter for å kunne kalles en tegneserie, og kausalitet spiller dermed en sentral rolle. Enkeltruter som benytter tegneseriens visuelle vokabular plasseres ofte i samme kategori, men i mangel på sekvensialitet er det heller snakk om bruk av tegneseriens elementer enn at ruta er en tegneserie (McCloud, 1994, s. 20). Visuelt vokabular peker her på typiske visuelle trekk og kjennetegn ved en tegneserie, for eksempel snakkeboblen. Dette er et interessant poeng i sammenheng med *Bli verden*. Kan *Bli verden* karakteriseres som en tegneserie, eller bruker verket mediets visuelle vokabular?

Det sekvensielle innebærer også en form for narrativitet, og tegneserien kan derfor beskrives som en narrativ sekvens med snakkebobler (Carrier, 2000, s. 4). Når det gjelder narrativitet, finnes flere typer eller måter å fortelle på. Kunstfilosofiker og tegneserieteoretiker Henry John Pratt beskriver tegneserien først og fremst som et narrativt medium der ordene viser en litterær dimensjon. Samtidig underkjenner han ikke bildets rolle, men påstår heller at det essensielle ved tegneserier nettopp er det visuelle:

In addition to their words, comics are composed of pictures. Indeed, I would argue, comics are essentially pictorial. Without pictures, an artwork is of some kind other than comics. The pictures (as we will see) are crucial to the narrative construction of comics: words alone will not do all the narrative work. This suggests that comics have both literary and pictorial narrative dimensions: it is a hybrid art form that employs narrative strategies closely connected to literature, on the one hand, and other pictorial narrative media, on the other. (Pratt, 2009, s. 107)

Verbaltekst og bilde sameksisterer altså i tegneserier. Diskusjonen om hva denne relasjonen utgjør, både generelt og i tegneserier, er så pass stor at den vil bli tatt opp i et eget underkapittel (3.4). Her vil det blant annet bli argumentert for at integrasjonen av verbaltekst og bilder er et særlig sentralt aspekt ved både tegneserier og *Bli verden*.

Det er utvilsomt en form for narrativitet i *Bli verden*, men spørsmålet blir om den likner tegneseriens. Tegneserieformen kan brukes til å fortelle både korte og lange sekvensielle fortellinger, mens det narrative forløpet i *Bli verden* virker mer oppstykket og usammenhengende. Det finnes ikke nødvendigvis en åpenbar sammenheng mellom sidene, ei heller alltid en åpenbar sammenheng mellom elementer på samme side. Verket har likevel en form for sammenheng, blant annet ved bruk av enkelte figurer som ser ut til å ha en slags sammenbindende narrativ funksjon. Muligens har poeten benyttet tegneseriens visuelle vokabular og metode for å gi et visuelt inntrykk av et sammenhengende narrativ.

Til nå har tegneseriemediet blitt definert som en narrativ sekvensiell form der leseren må forholde seg til både bilder og verbaltekst. Men er dette tilstrekkelig for å definere hva en tegneserie er eller kan være? Filmviteren Hans-Christian Christiansen hevder at det ikke er mulig å finne en fast definisjon på grunn av det store uttrykksregisteret tegneserier representerer, og foreslår heller å bruke den moderne tegneserien som en prototype (2001, s. 31). Det er for så vidt et godt argument at det er vanskelig å forme en fast definisjon for tegneserier, på samme måte som det kan være vanskelig, om ikke umulig, å finne en tydelig definisjon på hva en roman er. For å finne ut hvorvidt *Bli verden* kan sammenliknes med eller

kalles en tegneserie, virker det derfor fruktbart å se på tegneseriens metode og dens konstituerende elementer.⁵

3.2. Tegneseriens metode

Hvordan skapes en tegneserie, og hva kan en tegneserie være? Kan *Bli verden* regnes som en tegneserie? Ifølge tegneserieskaper og –teoretiker Scott McCloud finnes det ingen bestemte «retningslinjer» for hvordan tegneserien skal produseres, ei heller spesifikke sjangerkrav (1994, s. 22). Forstått på denne måten blir tegneserien dermed en sekkebetegnelse med rom for alle typer sjangre.

For å avgrense sekkebetegnelsen noe, kan det virke oppklarende å sammenlikne med liknende mediers metode, slik som filmens. Det eksisterer, i film som i tegneserie, en kombinasjon av ord og bilder som bidrar til å produsere det narrative. De har med andre ord like visuelle strategier, men er samtidig ulike visuelle medier (Pratt, 2009, s. 108). En forskjell McCloud trekker frem er at det rom (space) gjør for tegneserie, er det samme som tid gjør for film (1994, s. 7). Tegneserien befinner seg unektelig på en flate. Samtidig vil selve leseakten ha med tid å gjøre, på samme måte som film utspiller seg i tid. Filmen består av en rekke bilder som klippes sammen, noe som gir inntrykk av passert tid. Det er likevel ikke et enkelt og endimensjonalt forhold til tid verken i tegneserie eller film. Både tegneserien og filmen har ulike strategier for å vise og strukturere tid, som tilbakeblikk og bevegelseslinjer, strategier som kan definere det spesifikke mediets særegne metode.

Det har blitt påstått at tempo og lesehastighet er et sentralt element i tegneserien. Den skal leses raskt, noe som igjen påvirker innholdet: «Comics generally are absolutely unambiguous, for they need to be read quickly.» (Carrier, 2000, s. 33). Tegneserien må derfor være tydelig på hvem som sier hva når, noe som vil gjenspeile seg i tegneseriens organisering. Hvis dette er riktig, er det et punkt hvor tegneseriens metode skiller seg betydelig fra *Bli verdens* metode. *Bli verden* kan for så vidt leses raskt, men for virkelig å trenge dypere inn i verket vil jeg påstå at det krever tid. Verket er heller ikke utvetydig, men har svært mangetydige elementer med stort meningspotensial som fordrer dveling og gjenlesning. En grunn til at poeten bruker

⁵ Dette kan gi inntrykk av en noe snever innfallsvinkel, men ettersom dette er en undersøkelse av *Bli verden* som tegneserie heller enn kun en undersøkelse av selve definisjonen, kreves det en viss forenkling. Andre elementer, som kulturell påvirkning på tegneserien samt dens utslagskraft i kulturen, velger jeg derfor å se bort fra.

tegneseriens metode er dermed ikke den raske og kanskje noe overflatiske lesemåten dette fordrer, men heller en metode for å lette tilgangen til et tidkrevende og intrikat stoff.⁶

Her må det nevnes at tegneserien ikke nødvendigvis skal forstås på den entydige måten sitatet ovenfor antyder. Blant annet finnes det tegneserier som har et nært forhold til avantgarde og eksperimentell kunst. Tegneserien kan dermed heller forstås som en hybrid kunstform med en særlig integrasjon av verbaltekst og bilder.

Relasjonen til det avantgardistiske har også blitt tematisert innen det norske tegneseriemiljøet, blant annet av den anerkjente tegneserieskaperen Christopher Nielsen med tegneserien «Avantgarde» fra midten av 80-tallet. Her går hovedkarakterene på diverse kunstutstillinger og happenings, og hver stripe konkluderer med følgende setning: «Jo'a, jævlig kult, men er'e eksperimentelt'a?» (Ness, 2009).



(Christopher Nielsen klassiker: Avant Garde. 2014 [1985])

Eksempelsiden ovenfor viser i tillegg en særlig formbevissthet, som det senere vil bli argumentert for at også finnes hos Wærness i *Bli verden*. Tegneseriens relasjon til avantgarden vil bli videre drøftet i kapittel 5, hvor teori om avantgarde som kunstbegrep vil bli drøftet.

⁶ Dette er ikke ensbetydende med at tegneserielesning og dermed tegneseriemediet er overflatisk.

3.3. Tegneseriens elementer

I det følgende vil en rekke konstituerende elementer i tegneseriemediet bli gjennomgått for dermed å kunne si noe om hvordan disse blir brukt i *Bli verden*. Tegneserieelementer kunne for så vidt vært et tema for en egen masteroppgave, og det har derfor vært nødvendig å foreta et utvalg. Utvalget består av elementer som regnes som særlig fundamentale for tegneseriemediet, og som samtidig er relevante i forbindelse med *Bli verden*. Disse elementene er snakkeboblen, kausalitet, perspektiv og rutas utforming, leseretning og såkalt splashside⁷.

3.3.1. Snakkebobler

Snakkebobler er et tegneserieelement som ble trukket frem i anmeldelsene, muligens på grunn av elementets karakteristiske visuelle særtrekk. I det følgende vil ulike aspekter ved snakkeboblens bruk og visuelle utforming beskrives og diskuteres. Dette blir gjort for å undersøke hvorvidt denne bruken og utformingen kan virke oppklarende i en interpretasjon av *Bli verden*.

The yellow kid av Richard Outcault blir ofte regnet som den første moderne tegneserien, og er ellers også kjent for å ha standardisert bruken av snakkebobler. Tegneserien, som utkom i avisen New York World mellom 1895 og 1898, brukte i første omgang hovedkarakterens gule skjorte som en slags snakkeboble (Dycus, 2012, s. 61, 11). Fortellingen *The yellow kid and his new phonograph* viser hvordan snakkeboblen ble inkorporert på en særlig formbevisst måte.

⁷ En splashside er den første siden i en tegneserie. Hva slags betydning denne kan få, vil bli beskrevet mer inngående i kapittel 3.3.5.



(Outcault, Blackbeard & Hearst, 1995, illustrasjon 42)

Snakkebobler inneholder både det skriftlige og det billedlige, som et bilde skapt av ord. Den motsetter seg dermed den binære opposisjonen bilde/verbaltekst ettersom den verken er kun et bilde eller kun skrift, men begge deler på samme tid (Carrier, 2000, s. 28-29). Det har også blitt argumentert for at tegneserien oversetter lyd og tanker til bilder via snakkeboblene: «We read the words in a balloon, but the character in the strip hear them; comics translate sound and thought into images.» (Carrier, 2000, s. 36). Begrepet diegesis benyttes i filmmediet for å beskrive alt som tilhører den fiktive verdenen, altså det en karakter kan se eller høre (Engelstad & Tønnesen, 2011, s. 33). I tegneseriesammenheng kan begrepet blant annet benyttes for å beskrive snakkeboblenes lydlige funksjon. Karakterene i en tegneserie kan *høre*, men ikke *se* snakkeboblene. Det er derimot leseren som ser dem. Snakkeboblene er dermed både diegetiske og ikke-diegetiske på samme tid.

Det er ikke likegyldig hvordan snakkeboblene ser ut. De er ikke kun blanke rom brukt for å formidle skrift som igjen kan representere diegetisk tale eller tanke. Det visuelle kan i seg selv være et betydningsselement.

But since comics are also a visual art, we are concerned as well with the strictly visual qualities of balloons. We contrast elegantly shaped and awkward-looking balloons and are aware of the visual qualities of the chosen type, which we read in the ways we read handwriting for signs of someone's character. (Carrier, 2000, s. 30)

VARIATIONS IN BALLOON SHAPE ARE *MANY* AND NEW ONES ARE BEING INVENTED EVERY DAY.

I WILL BE--

HAARH!

HEE HEE HEE HEE HEE

OH, IT'S YOU.

IT'S SO QUIET!

TIMBER!!

ZACHA

WHILE *INSIDE* THOSE BALLOONS, SYMBOLS ARE CONSTANTLY BEING APPROPRIATED OR EVEN *INVENTED* TO COVER THE *NON-VERBAL*.

ZZZZ ZZZZ

???

C#*!@?!

...

EVEN THE VARIATIONS OF LETTERING *STYLES*, BOTH IN AND OUT OF BALLOONS, SPEAK OF AN *ONGOING STRUGGLE* TO CAPTURE THE *VERY ESSENCE* OF SOUND.

CRASH!

HA-HA!

La Dee Dee Da...

tip!tip!

MAAY-BEE I DON'T EVEN WANT SHRIMP FOR DINNER!

||briing!!!

WHUMP!

KRAK!

KLIK!

SSSSSSSSSSSSSS...

AND AS FOR THE ESSENCE OF THOUGHT...

34

Andre elementer ved snakkebobler som er sentrale, er bruk av ulike verbtider, flashbacks eller tilbakeblikk og andre språk:

Words in a balloon usually are in the present tense, like dialogue in a novel. We see the character and learn what he is saying or thinking. The normal way to take us into the past is a flashback, the characters represented speaking or thinking in the present tense at what we know to be an earlier time. Adding other languages allows for still more complex effects. (Carrier, 2000, s. 33)

Det er med andre ord presens som er den dominerende verbtiden i en tegneserie, og det brukes tilbakeblikk og preteritum for å indikere fortid. Dette vil bli blant annet bli beskrevet i forbindelse med gjennomgangen av første billedside i *Bli verden* (4.2.2), hvor åpningssetningen i preteritum minner om en tradisjonell eventyråpning.

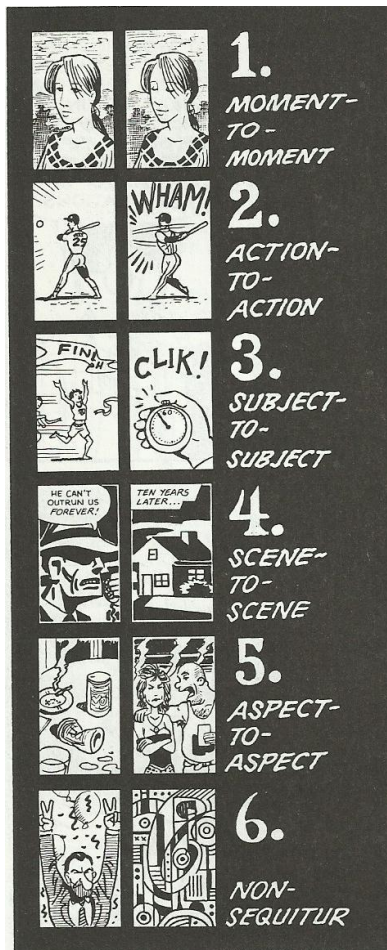
3.3.2. Kausalitet

Kausalitet dreier seg om forholdet mellom årsak og virkning. I en tegneserie vil dette blant annet komme til uttrykk i det Christiansen beskriver som tegneseriens krav om handlingsmessig forbindelse mellom enkeltruter (2001, s. 32). En slik forbindelse, eller «closure», innebærer at leseren kun ser en del av en helhet, og så trekker en slutning om helheten basert på delen (McCloud, 1994 s. 63). Leserens agerer dermed som meddikter, og fyller selv «tomrommene» i de enkelte rutene.

For at leseren skal trekke slutninger basert på en rekke sidestilte ruter, innebærer dette en viss grafisk likhet og utvikling av et hendelsesforløp. Sammenheng i hendelsesforløp og grafisk likhet letter leserens oppgave med å fullføre handlingene, eller sagt på en annen måte – letter oppgaven med å legge til handlingen som finner sted mellom rutene. Den visuelle utformingen viser blant annet at handlingen befinner seg innen det samme universet (Christiansen, 2001, s. 32). Det kan se ut som det er et noe annerledes forhold mellom årsak og virkning i *Bli verden* enn i en tegneserie. I *Bli verdens* fiksjonsunivers kan det heller se ut som om forholdet mellom årsak og virkning går i oppløsning. På samme tid har leseren en kanskje større oppgave med å «fylle inn» manglende informasjon. Hvordan ulike lesere har forholdt seg til denne oppgaven, ble blant annet tydelig i kapittel 2 som tok for seg anmeldelsene av verket.

Mellomrommet mellom enkeltrutene i en tegneserie kalles «the gutter», et begrep som kan oversettes med rennesteinen. Det finnes flere typer overganger, der noen krever mer

involvering av leseren enn andre. McCloud lister følgende kategorier: Øyeblikk til øyeblikk, handling til handling, subjekt til subjekt, scene til scene, aspekt til aspekt og ikke-sekvensielle alogiske overganger (1994, s. 70-72).



(McCloud, 1994, s. 74)

I den siste typen blir elementer eller hendelser som tilsynelatende ikke har en sammenheng, føyd sammen. I denne sammenføyingen skapes det en sammenheng ved at rutene fysisk befinner seg i en sekvens (McCloud, 1994, s. 73). Denne typen finner vi igjen i *Bli verden*, hvor enkeltruter eller bilder som tilsynelatende ikke har en logisk sammenheng føres sammen. Mye kan tyde på at poeten leker med leserens «ønske» om å skape sammenheng, eventuelt bruker avstanden for å skape et betydningsmangfold. Sagt med McClouds ord: «To kill a man between panels is to condemn him to a thousand deaths.» (1994, s. 69).

3.3.3. Perspektiv og tegneserierutas utforming

Perspektiv kan brukes for å manipulere fra hvilken synsvinkel leseren ser handlingen. Ulike perspektiv gir ulik informasjon om hva som skjer, og påvirker dermed leserens interpretasjon

og emosjonelle reaksjoner. Blant annet kan fugleperspektiv gi leseren en observatørrolle og samtidig en følelse av avstand, mens den samme handlingen vist fra et froskeperspektiv kan gi en følelse av å være liten og dermed skape frykt (Eisner, 1985, s. 89).

Her kan det være relevant å trekke inn begrepet sentralperspektiv. Dette brukes for å betegne en kunstnerisk teknikk der kunstneren ser for seg en horisontlinje på tvers av billedflaten, det vertikale planet. Horisontlinjen ligger i øynehøyde med betrakteren, og angir dermed fra hvilket synspunkt leseren ser motivet. De parallelle linjene kan deretter samles til ett punkt, som gir inntrykk av rom og dybde (Greve, 2013). Kun ved å åpne *Bli verden* blir det tydelig at verket har en annen bruk av perspektiv. Her er det ikke en tydelig forskjell på høyt og lavt, og sidene er forunderlig flate. Muligens kan dette settes i sammenheng med oppløsning av sentralperspektivet eller en tilbakevending til kunsten før oppfinnelsen av sentralperspektivet.

Tegneserieskapere har flere metoder for å påvirke leserens reaksjon og persepsjon, blant annet gjennom utforming av tegneserieruta. Utformingen kan overføre mening gjennom blant annet rutas fasong, plassering, fravær av rute og overskridelse av rutas ramme (Eisner, 1985, s. 46). En smal rute kan gi en følelse av klaustrofobi eller å være fanget, mens en vid rute kan gi inntrykk av at det er stor plass. Rutas komposisjon spiller dermed en stor rolle:

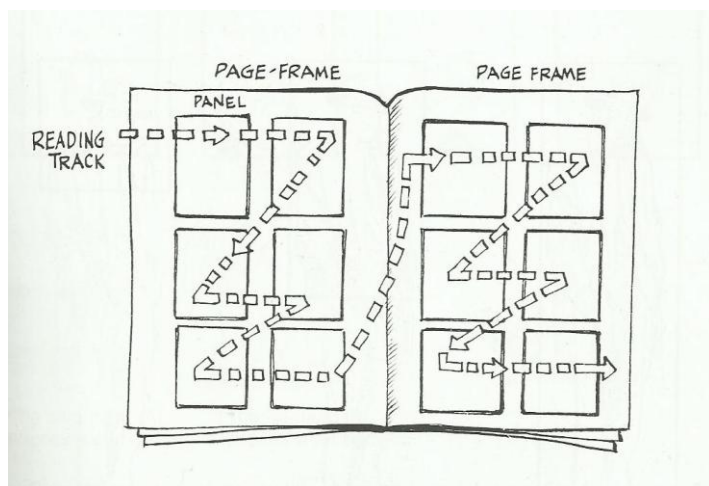
Each panel should be regarded as a stage wherein an arrangement of elements takes place. They must be arranged with a clear purpose. Nothing in a panel or page should be accidental or placed there casually. The primary consideration in composing a scene is the center of attention. The mission is to focus on the major item or action by placing it in the area of major attention. The panel is a geometric shape and has a 'focal point' which the reader's eye first engages before moving on to absorb the rest of the scene. Each panel has its own 'focal point' depending on its shape. (Eisner, 1985, s. 151)

Ifølge McCloud er tid romlig i tegneserien (1994, s. 101). Med andre ord opptar tid plass. En tegneserierute kan gi inntrykk av å romme mer tid gjennom rutas størrelse. I *Bli verden*, derimot, virker mange av sidene tidløse. Det finnes likevel i hvert fall ett eksempel der leseren får inntrykk av at tiden passerer, nemlig side 44. Dette kan både handle om kausalitet og rutenes plassering og utforming. Siden vil bli grundigere gjennomgått i kapittel 4.7.

3.3.4. Leseretning

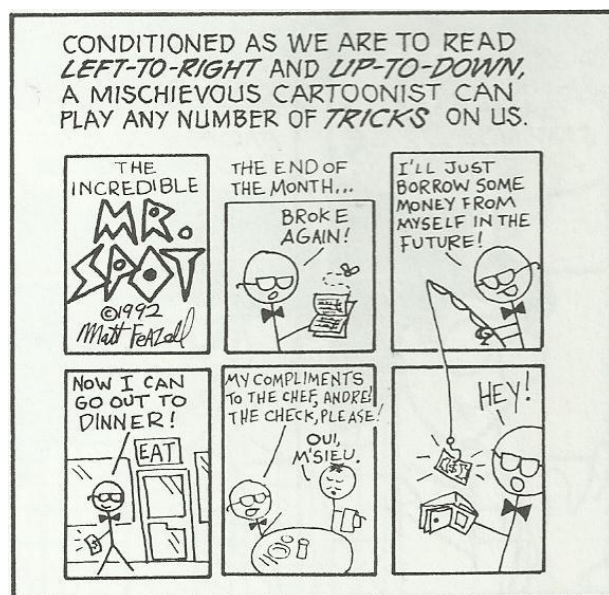
Gjennom leseopplæring lærer vi at det finnes en bestemt måte å lese på – en bestemt leseretning. Denne avhenger selvsagt av hvilket språk vi læres opp i, men i en vestlig

sammenheng er den vante leseretningen fra venstre mot høyre og fra toppen av siden og ned. Leseretning kan beskrives som en slags underliggende kontrakt mellom tegneserieskaperen og leseren (Eisner, 1985, s. 40). Selv om leseren i prinsippet har mulighet til å se på siste rute først, kan «hovedkontrakten» i en vestlig kulturell sammenheng skildres på følgende måte:



(Eisner, 1985, s. 41)

Det eksisterer altså en normativ leseretning. Samtidig kan denne brukes bevisst av tegneserieskaperen for å lure leseren, eller skape en viss effekt. Eksempel nedenfor viser dette tydelig:



(McCloud, 1994, s. 105)

I *Bli verden* finnes det ved en rekke tilfeller spor av en normativ lesemåte, i enkelte tilfeller muligens som en organiseringsmetode. Samtidig finnes det også eksempel på en løsrivelse fra vant leseretning. Slik Walgermo påpekte i anmeldelsen i *Vårt land* (2.5.1) bidrar den fragmentariske formen også til å bryte vant lesemåte, noe som gir en stort meningspotensial.

Leseren blir dermed oppfordret til å løsrive seg fra tilvant lese måte for slik å kunne oppdage nye elementer, eller løsrive seg fra tilvante og innlærte måter å forstå på.

3.3.5. Splashside

Tegneserieskaper Will Eisner beskriver det han kaller en «splashpage». Denne siden er den første i en tegneserie, og fungerer som en slags introduksjon, som tegneseriens anslag eller eksposisjon⁸:

It is a launching pad for the narrative, and for most stories it establishes a frame of reference. Properly employed it seizes the reader's attention and prepares his attitude for the events to follow. It sets a 'climate.' It becomes a 'splash' page proper rather than a simple 'first page' when the artist designs it as a decorative unit. (Eisner, 1985, s. 62)

Siden kan med andre ord fungere som et slags mikroversjon eller sammendrag av det som følger. I det minste kan det gi et par ledetråder til hvordan verket kan leses, noe som også gjelder for *Bli verden*. I anmeldelsene kom dette til syne i hvordan Walgermo hevdet åpningsdiktet viste at det var naturlig å peke på religiøse allusjoner i resten av verket.

Dersom leseren bruker siden for å øke sin forståelse heller enn å se seg blind, kan det gi en økt forståelse av verket som helhet – dersom en slik helhet eksisterer. Bevisstheten om hvor avgjørende første side kan være, kan dermed fungere som en metodisk tilnærming til et ellers uhandgripelig verk. Dette kan igjen være en årsak til at tegneserieteori kan være med på å åpne og øke vår innsikt i verket.

3.4. Forholdet mellom verbaltekst og bilde

I innledningen ble det beskrevet hvordan *Bli verden* kombinerer ulike tegntyper, herunder bilder og verbaltekst, noe som skiller dette verket fra poetens tidligere utgivelser. Kombinasjonen verbaltekst og bilder ser også ut til å være et av de punktene som har skapt mest frustrasjon eller forvirring blant kritikerne. Resultatet er en rekke sprikende beskrivelser med svært ulike tilnærminger til kombinasjonen verbaltekst/bilde, og med stor uenighet om hvorvidt det er verbalteksten, de visuelle elementene eller selve kombinasjonen er det mest avgjørende.

⁸ Ettersom splashpage er et etablert begrep innen tegneserieteori, har jeg valgt å bruke dette begrepet videre, delvis fornorsket til splashside.

De ulike konklusjonene kan i det minste vise at kombinasjonen ser ut til å være et særegent trekk ved verket, og forståelsen av relasjonen mellom bilder og verbaltekst må følgelig være sentral i en interpretasjon. I det følgende vil derfor en rekke ulike og mulige relasjoner mellom verbaltekst og bilder, samt mellom bilde og bilde, bli diskutert. En rekke teoretiske bidrag som ikke har sitt utspring i tegneserieforskning vil bli brukt der det kan være fruktbart.

3.4.1. Bilder og symbol/ikon

Ordet ikon kan brukes for å beskrive bilder brukt for å representere en person, et sted, en ting eller en idé. Det er ikke nødvendigvis en reell likhet mellom ikonet og det ikonet representerer, og grad av abstraksjonsnivå varierer (McCloud, 1994, s. 27-28). Ikonene har også en vid bruksmåte, og kan blant annet brukes til å vise følelser. Så hvordan kan leseren vite hva slags følelse et bestemt ikon uttrykker? Eisner legger til grunn at leseren har en slags indre visuell «ordbok» som illustrerer hvordan ulike følelser ser ut. For at leseren skal forstå den kommunikative funksjonen til et bilde, krever det at både leser og kunstner har en noenlunde felles forståelse av hva ikonene betyr. Hvor vellykket kunstneres forsøk på å kommunisere en mening er, avhenger dermed av at leseren oppfatter meningen og det emosjonelle budskapet (Eisner, 1985, s. 101, 13-14). Dette er interessant med tanke på *Bli verden*. Har Wærness lyktes i å kommunisere til leseren det han ønsker?⁹

En tegneserieskaper kan variere detaljnivået i tegningene, og fjerne detaljer for å tydeliggjøre andre aspekter. Bildene i en tegneserie har med dette potensial for å være mer universelle, da en forenklet tegning kan romme mer i leserens fantasi og tolkning. Dette er også et argument mot at bildet spiller den rollen fantasien spiller i et verbaltekstlig verk. Dersom tegneserien fjerner detaljer og gjør uttrykkene mer universelle, vil ikke det bety at leseren nettopp må bruke fantasi og erfaringsbakgrunn for å fylle inn detaljer? McCloud beskriver faktisk tegneserien som et tomt skall leseren kan fylle med egen identitet og oppmerksomhet (1994, s. 30-31, 36). Her kan det være relevant å trekke inn begrepet forståelseshorisont fra hermeneutikken. En persons forståelseshorisont innebærer allerede eksisterende kunnskap og erfaring en personen møter for eksempel en verbaltekst med. I en hermeneutisk forståelse vil verket heller enn å beskrives som et tomt skall, kunne beskrives som et sted hvor verbaltekstens og leserens horisonter møtes og fusjoneres (Linge, 2008, s. xix). Det vil

⁹ Hvorvidt Wærness har lyktes eller ei, kan anmeldelsene som ble gjennomgått i kapittel 2 gi et inntrykk av. Det kan også de ulike sammenhengene *Bli verden* har opptrådt i, tildeling av tegneserieprisen og interessen for verket innen academia.

samtidig være forskjell på hvor autoritativt et verk er, og dermed hvor stort ansvar eller rom for medskapelse leseren får.

Realistiske bilder kan også spille en rolle i tegneseriemediet, og ulike bildetyper kan dermed ha ulike funksjoner. I en rute kan objektets konsept ha forrang over fysisk utseende, mens i et annet kan det fysiske uttrykket være mest sentralt. Ulike behov kan kreve ulike stilarter, det ene muligens mer detaljert og likt vår fysiske verden enn det andre (McCloud, 1994, s. 41). Det er stor variasjon mellom detaljnivå, grafisk uttrykk og bildenes realistiske og ikke-realistiske nivå i *Bli verden*. Grad av ikonisitet er varierende, både innad i ruta og mellom rutene, noe som igjen kan påvirke leserens persepsjon.

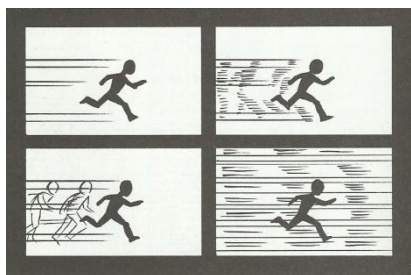
Et annet aspekt er selve bakgrunnen i tegneserieruta. Denne kan brukes bevisst, blant annet for å få frem karakterens emosjonelle indre. Dette er ikke et ukjent fenomen innen kunstverdenen, hvor Munchs «Skrik» er et typisk eksempel (McCloud, 1994, s. 132). I *Bli verden* finnes det blant annet en rekke nesten dystopiske bakgrunner. Muligens er bakgrunnen her med på å uttrykke karakterenes emosjonelle tilstand, eller skape en bestemt emosjonell reaksjon hos leseren.

Ifølge J.W.T. Mitchell, professor i engelsk og kunsthistorie, kan vi aldri forstå et bilde med mindre vi forstår det vi ikke ser, nemlig bildets artefaktiske opprinnelse (1986, s. 39). Med andre ord er bildet menneskeskapt. Bildets form er en integrert del av bildet, og det kan derfor «skjule» at det er skapt. I tegneseriesammenheng fungerer dette på en noe annerledes måte. Der fotografiet kan gi inntrykk av å være en representasjon av virkeligheten, gjør ikke nødvendigvis en tegneserie det. Leser av en tegneserie er aldri i tvil om at bildet er skapt, og istedenfor å skjule at det er en artefakt kan derfor tegneserieskaperen leke med det. Forholdet mellom bilde og form er særlig interessant i sammenheng med *Bli verden* da dette er et svært formbevisst verk, og derfor sentralt i en interpretasjon av verket. Dette vil særlig bli diskutert i forbindelse med gjennomgangen av side 9 i kapittel 6.1.

3.4.2. Forholdet mellom verbaltekst og bilder

Forskjellen mellom verbaltekst og bilder blir av flere sett på som fundamental. Tegnene er ikke bare ulike, men diametralt motsatte med spesifikt tilhørende egenskaper. En argumentasjonsrekke som igjen kan føre til konklusjonen at tegnene fungerer best innen ulike sfærer, eller for å vise ulike dimensjoner. Slik har det blitt argumentert for at poesi er en

kunst for tid, bevegelse og handling, og billedkunst for rom og statisk handling (Mitchell, 1986, s. 47, 43, 48). Tegneseriemediet viser at dette skillet ikke kan være absolutt, da det som allerede nevnt har metoder for å skildre bevegelse og tid. En måte dette kan gjøres på er gjennom såkalte bevegelseslinjer.



(McCloud, 1994, s. 114)

Forskjellen mellom verbaltekst og bilder kan dermed ikke forklares med slike enkle diametrale motsetninger. Kanskje er det heller ikke en essensiell forskjell mellom bilder og verbaltekst, men heller en forskjell i tegntyper, former, representasjonsmateriale og institusjonaliserte tradisjoner (Mitchell, 1994, s. 161). Et eksempel på dette er hvordan hieroglyfer ikke kan skilles fra sin visuelle karakter, men heller er både visuelle og skriftlige tegn på én gang.

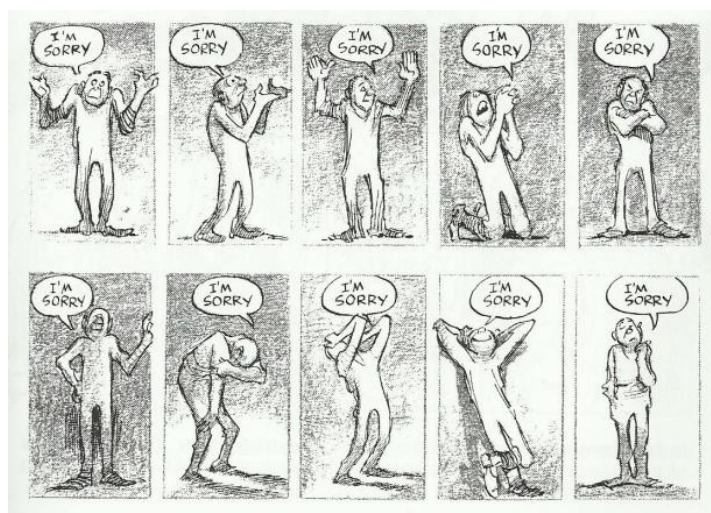
Dette fører oss videre til diskusjonen om hvordan verbaltekst og bilder kan kombineres. Christensen skiller blant annet mellom tre medietyper, nemlig kombinasjonsmedier, blandingsmedier og integrasjonsmedier (2001, s. 57). Forsker på intermedialitet Hans Lund viser også tre ulike hovedmåter verbaltekst og bilde (og musikk) fungerer sammen på, nemlig som kombinerende, integrerende og transformerende medier (2002, s. 19-20). Oppdelingskategoriene kan minne om hverandre, men der Lund har transformerende medier, har Christensen blandingsmedier. Lunds kategorier ser ut til å dekke et større felt, hvor han også får med transformerende medier.

Lund beskriver kategoriene på følgende måte: Kombinerende medier består av medier som legges sammen, enten de refererer til hverandre fra isolerte posisjoner, interferens, eller sameksisterer. Interferens er det som skjer mellom illustrasjon og verbaltekst, og et eksempel på sameksistens er reklamebildet. Integrasjon er medier i symbiose, for eksempel billedskrift. I transformasjonen endrer mediet delvis karakter i et forsøk på å nærme seg den andre, for eksempel en verbaltekstlig beskrivelse av et bilde, altså en ekfrase (2002, s. 20).

Kombination		Integration	Transformation
Interreferens	Samexistens	Konkret poesi	Verbal ekfras
Illustration	Reklambilder	Ljudpoesi	Musikalisk ekfras
Emblematik	Frimärken	Typografi	Programmusik
Bild & titel	Lieder/visor	Skriftbild	Roman tolkar film
Musik & titel	Video	Bildskrift	Ikonisk projicering
Fotojournalistik	Tecknade serier	Sprechgesang	Ord tolkar musik
Bilderböcker	Opera	Konceptkonst	Film tolkar roman
	Liturgi	Bildalfabet	Teatralisering av text
	Affisch	Ikonicitet	
		Verbala tecken i bilden	

(Lund, 2002, s. 21)

Blant tegneserieteoretikere er det ulike syn på hvilken sammenheng verbaltekst og bilder har i en tegneserie. Enkelte hevder at det finnes en særegen integrasjon av verbaltekst og bilder (Christiansen, 2001, s. 12), mens andre hevder at det først og fremst er et billedmedium (Groensteen, 2007, s.3). Det finnes tegneserier som ikke bruker verbaltekst, men dette kan ikke sies å være normen. Samtidig er det ikke til å stikke under stol at det nok er sjeldnere med rene verbaltekstlige passasjer enn billedsekvenser uten verbaltekst, med mindre tekstpassasjene er integrert i tegneseriens visuelle uttrykk. Dette kan være et argument for at det visuelle elementet er det dominerende. Samtidig vil det ikke være mulig å fjerne verbalteksten uten å påvirke hvordan bildene blir lest. Ett tegns sentrale rolle innebærer dermed ikke en total dominans. Den følgende stripen kan illustrere dette:



(Eisner, 1985, s. 103)

Dersom man fjerner enten verbaltekst eller bilde, vil en viktig dimensjon ved ruta forsvinne. Tegningene gir verbalteksten en viss følelsesmessig eller emosjonell verdi, og muligens også en lydlig dimensjon. Ord er heller ikke kun deskriptive, men er blant annet med på å tilføye

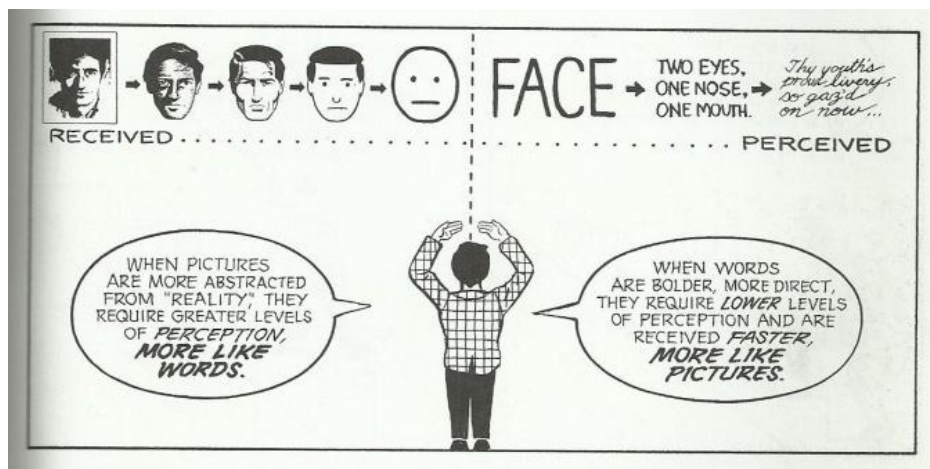
lyd, dialog og sammenføyende passasjer (Eisner, 1985, s. 103, 122). Verbaltekst og bilde gir dermed sammen en forståelse av hvordan vi kan lese ruta som helhet.

Her kan det være verdt å repetere deler av Pratts sitat fra kapittel 3.1, «Hva er en tegneserie?»:

This suggests that comics have both literary and pictorial narrative dimensions: it is a hybrid art form that employs narrative strategies closely connected to literature, on the one hand, and other pictorial narrative media, on the other. (Pratt, 2009, s. 107)

Den særlige integrasjonen mellom verbaltekstlige og visuelle elementer i tegneserien er med andre ord en treffende beskrivelse av tegneseriens metode, noe som igjen kan indikere at Wærness benytter tegneseriens metode i *Bli verden*.

Verbaltekst og bilder kan også kvalitativt nærme seg hverandre. En verbaltekst kan være mer visuell ved at verbaltekstens billedlige karakter utdypes, for eksempel ved bruk av ulike fonter. I anmeldelsene i forrige kapittel ble dette trukket frem av Ekrheim, som påpekte at skrift og ord i *Bli verden* var vel så mye et slags skriftbilde. Et bilde kan på den andre siden leses mer som vi gjør en verbaltekst ved at bildene blir mer abstrakte:



(McCloud, 1994, s. 49)

Ord og bokstavers form kan være visuelt meningsbærende, og derfor også være en integrert del av bildet (Lund, 2002, s. 10). I *Bli verden* blir dette tydelig i særlig to eksempel, nærmere bestemt på side 36 og 42. På side 36 ser vi en hane, og ordene hanen, kyky og varianter eller fragmenter av disse ordene. På side 42 ser vi ordet Ugarit, navnet på en oldtidsby, og spor etter slagordet fra den franske revolusjon: liberté, égalité, fraternité. Ordene ser ut til å ha en slags dekorativ funksjon. Dette vil bli diskutert videre i kapittel 6.3.

Før et forsøk på kategorisering av mulige relasjoner mellom verbaltekst og bilder blir presentert, kan det være relevant å se på hvordan Wærness selv forstår denne relasjonen. Her

eksemplifisert ved hvordan bruk av bilder åpnet for skriften i arbeidet med diktsamlingen *Takk* (2002):

Så en dag (en skrivekrampedag), i avslutningsprosessen med *Takk*, begynte jeg å tegne figurer på en papirrull jeg ikke hadde hatt hjerte til å kaste. Rundt figurene var det forbausende lett å skrive replikker – blyantstreken som gestaltet kroppene lot seg fortette til skrift, og ordene sprang ut av, hørte til – og fordypet – figurene. [...] Erfaringen jeg gjorde, som både produsent og tilskuer til dette arbeidet, kunne formuleres enkelt: «bildene snakker». Eller jeg kunne ha sagt: «bildene føder språk». Men bilder er språk, like sikkert som at ord er språk. Jeg hadde, tilsynelatende tilfeldig, integrert et språknivå med et annet, og funnet frihet. (2007b, s. 627)

Bilder og verbaltekst er med andre ord to språknivå som i samspill kan åpne for kreativ frihet. En kreativitet som ikke hindres av det kunstige skillet mellom språknivåer. Denne beskrivelsen kan igjen minne om begrunnelsen for at *Bli verden* ble nominert til SPROING-prisen for beste tegneseriedebutant, og bekrefte påstanden om at det ikke er en essensiell forskjell mellom bilder og verbaltekst.

3.4.3. Kategorisering av relasjonen mellom bilder og verbaltekst

I tolkningen av et verk der det finnes en særpreget relasjon mellom bilder og verbaltekst, kan det være nyttig og ikke minst praktisk å ha noen tydelige inndelinger å forholde seg til. I dette avsnittet vil det derfor kort bli presentert mulige kategoriseringsmåter.

McCloud presenterer en kategorisering av sammenkoblingen mellom verbaltekst og bilder slik det forekommer i en tegneserie:

- I ordspesifikke kombinasjoner fungerer bildet som en ren illustrasjon uten å tillegge mening
- I bildespesifikke kombinasjoner fungerer det tekstlige kun som lydspor
- I duospesifikke kombinasjoner uttrykker tekst og bilde stort sett det samme
- I additive kombinasjoner understreker eller legger tekst og bilde til mening
- I parallelle kombinasjoner følger tekst og bilde ulike narrative spor uten å blandes sammen
- I en montasje opptrer teksten som en integrert del av bildet
- I gjensidig avhengige kombinasjoner uttrykker tekst og bilde noe sammen som ikke kunne vært uttrykt kun ved hjelp av enten bilde eller tekst (1994, s. 153-155)

Professor i nordisk litteraturvitenskap Jahn Holljen Thon beskriver en måte å skildre forholdet mellom bilder og verbaltekst som kan minne om listen ovenfor. Sistnevnte viser til følgende forhold, uten at det er en uttømmelig liste:

- *repetisjon* (identisk mening)
- *synonymi* (den samme eller liknende)

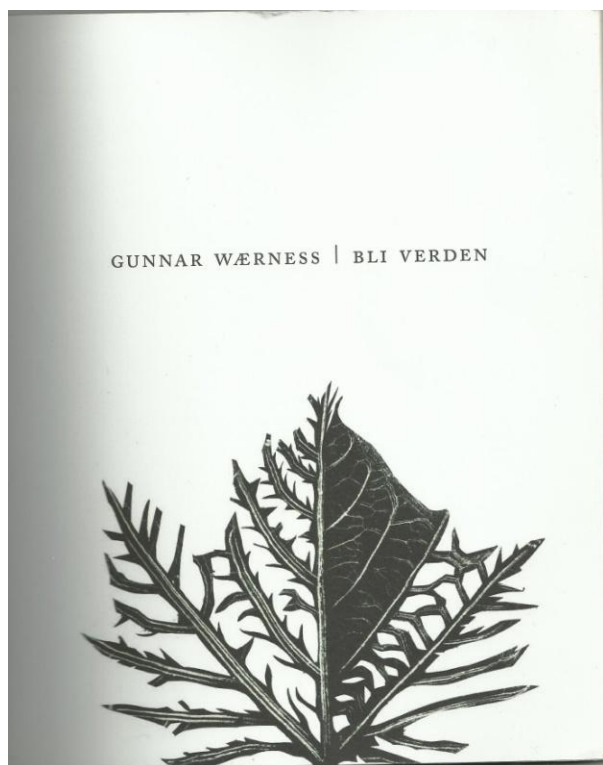
- *antonymi* (den motsatte mening)
- *metonymi* (forholdet mellom delen og helheten)
- *hyponymi* (forholdet mellom det generelle og ett eksemplar) og
- *sammenstilling* (det som er forventet) (Thon, 2011a, s. 24)

Begrepet «ikonotekst» brukes også for å uttrykke syntesen av bilder og verbaltekst i en billedbok (Hallberg, 1982, s. 165). Her kommer det tydelig frem at det er en syntese mellom bilder og verbaltekst som dermed skaper en helhet. Samtidig er det ikke nødvendigvis slik at bilder og verbaltekst skaper en helhet i *Bli verden*, selv om verbaltekst og bilder leses i sammenheng. I antonymiske relasjoner bryter bilder og verbaltekst heller mot hverandre. Det kan derfor være nyttig å bruke Thons uttrykk «det tredje mulige». I begrepet «det tredje mulige» ligger det en overskridelse – en overskridelse som beskriver at det er umulig å skille bildet fra verbalteksten eller motsatt uten radikalt å endre betydningen av kombinasjonen (2011a, s. 21). Selve kombinasjonen har med andre ord forrang. En kombinasjon som ikke er lik summen av enkeltdelene, slik Walgermo argumenterte for i anmeldelsen i *Vårt land* (2.5.1), og som heller skaper noe nytt. Er *Bli verden* et eksempel på en dette - «det tredje mulige»?

4. *Bli verden* lest i lys av tegneserie- og bildeteori

I denne delen kommer jeg til å ta for meg et utvalg enkeltsider fra *Bli verden* for å se hvorvidt kunnskap om tegneserieteori kan fungere som en lesestrategi og tolkningsnøkkel, og hvordan tegneseriens elementer kan være meningsskapende i verket. Sidene jeg har valgt ut er, etter min mening, noen av dem som har særlig tydelige tegneserietrekk. Samtidig har sidene svært ulike uttrykk, noe som sammen kan sies å gi et representativt inntrykk av verket. Særlig dersom eksempelsidene fra kapittel 6 også blir regnet med. I flere tilfeller kommer jeg til å se bort fra aspekter ved siden dersom de ikke er relevante å vurdere i lys av tegneserieteori. Jeg vil heller ikke alltid gå særlig dypt inn i interpretasjonen av sidene, da målet ikke nødvendigvis er å indikere hva sidene *betyr*, men heller *hvordan* de betyr noe. Lengden på gjennomgangene vil variere, da jeg for å begrense kun har trukket frem enkelte aspekter som ser ut til å være særlig gjeldende for den spesifikke siden. I tillegg vil egen subjektiv lesning av eksempelsidene og verket spille en rolle.

4.1. *Bli verden* som et «mulige tredje»



(Wærness, 2007a, s. 3)

Allerede på tittelbladet etableres tilstedeværelsen av både verbaltekst og bilde. Under forfatternavn og boktittel er det et lønneblad som ser ut som det delvis har visnet. Istedenfor det vanlige fargesprakende utseendet et visnet lønneblad får, er dette i svart-hvitt. Det delvis

visnede mørke bladet minner om høsten, og dermed om forfall og død. Dette i kontrast til tittelen på verket som gir assosiasjoner til den kristne skapelsesmyten. I tittelen er det dermed en konnotasjon til skapelse, mens bildet viser til destruksjon og forfall.

Poeten signaliserer dermed allerede her det tvetydige i verket. Flere av kritikerne trakk som nevnt frem skapelsesberetningen som sentral, og Enge pekte på verkets apokalyptiske preg (2.5.2). Tittelbladet viser her hvordan verket ikke trenger å leses som enten en skapelsesberetning eller en endetidsfortelling som beskriver en verden i forfall - en apokalyptisk verden. Verket inneholder både skapelsesberetninger og endetidsfortellinger i en slags sameksistens. Det destruktive kan dermed fremstå som en kreativ og skapende kraft, og skapelsen som en destruksjon.

Selve lønnebladet finner vi igjen i på side 23. Det samme lønnebladet er her stilt ovenfor et lønneblad som ikke er visnet, som et bilde hvor skapelse og destruksjon speiler hverandre. Denne siden vil bli gjennomgått i underkapittel 6.2, hvor det vil bli argumentert for at verket beveger seg bort fra den kristne verdensforståelsen med en tydelig begynnelse og slutt, mot en sirkulær forståelse.

4.2. Splashside

Første side i en tegneserie blir, som tidligere beskrevet, kalt splashside. Siden forbereder leseren på det som kommer, gir en slags referanseramme og setter tonen. I *Bli verden* er det to slike førstesider, her ikke medregnet tittelbladet selv om det også gir en slags referanseramme til verket. På den første siden (s. 5) er det et skriftlig dikt uten bilder i klassisk forstand, mens den andre (s. 6) kombinerer verbaltekst og bilder. Jeg velger her å vurdere begge sidene som splashsider.

4.2.1. Skriftlig splashside

Den første splashsiden er den skriftlige. Ettersom det ikke er bilder eller tegninger på siden, faller den noe utenfor dette kapittelets formål. Ettersom formålet med kapittelet er å lese verket i lys av tegneserieteori, kommer jeg kort til å vurdere siden og dens innhold. Samtidig er det enkelte elementer som, dersom man forstår siden som en splashside, er verdt å bruke noe plass på. Dette vil ikke være en uuttømmelig lesning av diktet.

Diktet på første splashside gir i første omgang inntrykk av å være en slags takketale til Gud:

Takk Gud for at du hører/halve setninger og knust sang/jeg knuget disse ordene
jeg strøk dem ut/men de fortsetter å komme tilbake/nå skal alle få høre dette
høye språket/som ikke vil tvile høyt jeg får det til å si høyt/«jeg er død» uten å
lyve uten å lide/for jeg er død med ansiktet tømt og vasket/munnen hul og lik
resten av kroppen/som ikke kan bevege seg selv/er det slik jeg lavt har lært meg
å snakke/til deg at du er stor som faren min/uten å være faren min og
sterk/som barnet mitt som kryper forbi meg/uten å kjenne meg og som lytter til
meg/uten at du vet om jeg er faren/eller moren din men at jeg lengter etter deg/uten
å tro at du finnes som jeg finnes/men blir du født blir du født i havet/hvor du
først lever som fisk/og fisken blir til en øgle/som overlever og kryper opp på land/og
blir til en gris som overlever i skogen/og blir til en ape og en dag ser du hendene
dine/gjøre noe som resten av deg ikke kan/du har spredt deg i redskaper/du kan legge
fra deg/og overleve og savne/du har blitt til et menneske/som tomhendt kommer til
meg/som allerede før du kommer/vet hvem du er/og hva du vil ha (Wærness, 2007a, s.
5)¹⁰

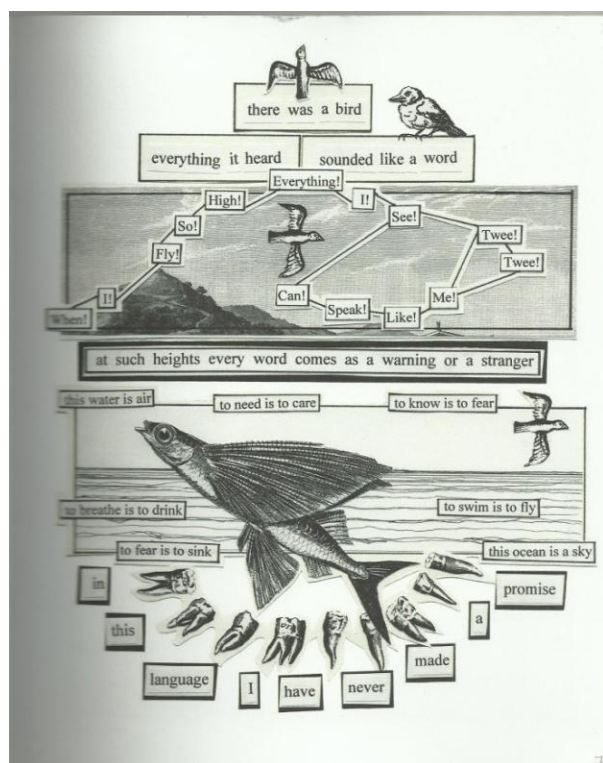
I diktet er det flere elementer som danner en ramme for verkets innhold og form, samt refererer til konkrete sider. Allerede i første setning etableres verkets religiøse og kanskje mytologiske aspekt, samtidig som det peker på en darwinistisk verdensforståelse, slik Walgermo påpekte. Diktet presenterer et du som blir født i havet, som endrer seg fra fisk til øgle for så å stige opp på land og bli til gris, til ape og til slutt menneske. Den darwinistiske verdensforståelsen spiller en stor rolle i en vestlig kulturell sammenheng. Utviklingen blir beskrevet som en reise der målet er mennesket, det siste trinnet på utviklingsstigen. Samtidig kan denne beskrivelsen minne oss på at vi tross alt er dyr. I de følgende sidene vil dyrene, og ikke minst hybridene, ha en særlig sentral rolle, og slik minske forskjellen mellom mennesker og dyr.

De «halve setninger og knust språk» guden i diktet hører kan være en henvisning til verkets språk, noe som viser en særlig formbevissthet. I anmeldelsene er denne «knuste sangen» beskrevet av Stølan som en rest av et skapelsesforløp. Jeg-skikkelsen i diktet proklamerer så at dette språket skal fortelles. Det er nesten som om jeg-skikkelsen gir seg selv en guddommelig posisjon. Guden som skaper verket, og som skal vise eller skape dette språket gjennom et fragmentarisk og destruert språk. Et språk som fremtrer som svært fysisk i verket, da skapelsen blir til gjennom språkets materielle egenskaper (Thon, 2011b, s. 464). Et språk som i sin fragmentariske visuelle og skriftlige fremtoning unndrar seg vanlig logisk forståelse.

¹⁰ Mellomrommene i teksten etterlikner tekstens mellomrom på side 5 i *Bli verden*.

Stilmessig er det første diktet noe annerledes enn resten av verket. Det kan virke høytidelig, mens det i resten av verket føres et muligens mer hverdagslig eller uhøytidelig språk. Et språk som fremstår som svært fragmentarisk. Dette gjelder både ord og visuelt uttrykk. Her spiller blant annet linjedelingen og hulrommene innad i setningene inn. Særlig kan hulrommene innad i setningene gi et billedlig uttrykk av en fragmentarisk helhet, og lest i sammenheng med verket kan det minne om den meningsmangelen eller det meningspotensialet som ellers finnes. Hulrommene kan også fungere som en visuell motsetning til de ellers mettede og fylte sidene der det ikke er mange visuelle hulrom eller hvite flater, slik det tidligere har blitt argumentert. Tekstpassasjen er med andre ord integrert i verkets visuelle uttrykk.

4.2.2. Billedlig splashside



(Wærness, 2007a, s. 7)

Den andre splashsiden har en kombinasjon av verbaltekstlige og visuelle elementer. Øverst på siden troner en fugl som flyr oppover, og som med sine vinger likner den zoroastriske fuglen Faravahar. En forskjell er at Faravahar er en hybridkikkelse – en blanding av fugl og menneske. At Faravahar er en hybridkikkelse er i og for seg interessant, da verket ellers kryr av hybrider. Selve symbolforståelsen av fuglen er også relevant i denne sammenhengen, og fortjener derfor en kort gjennomgang.



Faravahar symbol, eastern door of the tripylon (central building) of Persepolis, fifth century BC.

(Baumer, 2012, s. 204)

De tre vingelagene på Faravahar representerer korrekt tanke, tale og handling, og den nederste delen ukorrekt tanke, tale og handling som fører til destruksjon. De to sløyfene symboliserer det gode, den kraften menneskeskikkelsen vender og bør vende seg mot, og det onde, den kraften skikkelsen vender og bør vende ryggen mot (Baumer, 2012, s. 204). Faravahar har med andre ord kimen til både destruksjon eller det onde og skapelse eller det gode i seg.

Hvordan dette symbolet har blitt brukt har også en dobbelt side. Sammen med flere andre symboler fra «Østen» ble det brukt i nazityskland. Symbolene ble tatt ut av sin sammenheng, gitt nytt symbolsk innhold og brukt for å gi mening og tyngde til den nazistiske ideologien (Lundskow, 2008, s. 118). Teknikken med å ta i bruk allerede eksisterende materiale og sette det inn i en ny kontekst, finner vi også i *Bli verden*. Selve symbolbruken og dermed dette verkets metode, har på samme måte som Faravahar kimen til skapelse og destruksjon i seg. Dette vil bli diskutert videre i forbindelse med lesningen av side 9 i kapittel 6.1.

Tre panel befinner seg under den øverste fuglen. Verbalteksten er på engelsk, som all verbaltekst på første side, og kan minne om en tradisjonell eventyråpning: «There was a bird/everything it heard/sounded like a word» (Wærness, 2007a, s. 7), eller «det var en gang en fugl [...]». Fra den eventyrliknende åpningen i preteritum kan vi dermed få inntrykk av at dette er en historie om en fugl og det den hører. Dersom vi tar utgangspunkt i dette, fremstår fuglen som en slags forteller eller får i hvert fall en sammenbindende funksjon. Det vil også vise seg at vi møter nettopp denne eller en identisk fugl gjentatte ganger gjennom verket, og den får også komme til orde på siste side.

Fuglen møter vi også igjen to ganger til på samme side. Fuglene befinner seg i hver sine ruter, og flyr fremover mot resten av verket. Dette forsterker inntrykket av at den første siden kan fungere som et sammendrag av hele fortellingen, noe som igjen betyr at det er en mulighet for at den oppmerksomme leser kan hente ledetråder her for å få økt innsikt i resten av verket.

I første rute flyr observatørfuglen, Faravahar-fuglen, høyt oppe i luften langt fra land og høyt over havet. Rundt fuglen er det rekke snakkebobler med forbindelseslinjer mellom: «When! I! Fly! So! High! Everything! I! See! Can! Speak! Like! Me! Twee! Twee!» (Wærness, 2007a, s. 7). En kan se fjell og land på distanse, og leseren får dermed inntrykk av å se verden på avstand. Å vise et bilde på avstand og deretter zoome inn, er en kjent teknikk i filmvitenskapen, og har blitt benyttet som litterær teknikk. Dette passer også godt på en splashside, som fungerer som et slags overblikk over historien som fortelles i påfølgende sider og ruter.

Det at snakkeboblene er knyttet sammen, kan indikere leseretning. Slik en tegneserieskaper har mulighet til å påvirke leseretning, brukes snoren mellom boblene til å føre leseren fra boble til boble. På slutten av snoren er leseretningen noe tvetydig, og flere muligheter er til stede. Det er ikke noe som tyder på at det ene er riktigere enn det andre, på samme måte som verket heller ikke ser ut til å ha en entydig fasitforståelse, men heller åpner for flere samtidige og like riktige forståelsesmåter.

Ordene og den visuelle utformingen i selve snakkeboblene kan være betydningsbærende. I øverste rute er hvert ord som en setning i seg selv. Hver snakkeboble inneholder kun ett ord, hvert av dem med stor forbokstav etterfulgt av et utropstegn. Som leser «hører» vi derfor ordene uttalt på en annen måte, en diegetisk tale. Hvert ord er sentralt, slik hvert element i verket ser ut til å være viktig. Ordene kan også oversettes til en form for fugleskrik, der ordene blir ropt eller forkynt for leseren. Verbalteksten i snakkeboblene gir også visuelt uttrykk av å være klipt ut, av flere anmeldere bemerket som et element som likner kjøleskapspoesi. En annen måte å forstå den utklippede verbalteksten, er som et visuelt element som peker på egen form. I dette tilfellet kan det være et element som viser til bruk av montasjens formprinsipp, som visker ut skillelinjene mellom det verbaltekstlige og det visuelle fordi utklippene i stor grad fremstår som visuelle elementer.

Oppsetningen og utformingen påvirker også lesetempoet slik at leseren må stoppe opp ved hver snakkeboble og bruke tid. Dette gjør det vanskelig å lese raskt, slik det har blitt påstått at tegneserier skal leses. Det oppfordrer heller til en dveling ved ordene, og dermed en dveling

ved ruta og siden. Dersom vi forstår siden som en splashside, kan det også gi en indikasjon om lesemetode som kreves ellers i verket. Det skal ikke leses raskt med tegneseriens krav om driv, men oppfordrer heller til dveling ved hver verbaltekstlige og visuelle sammensetning.

Det er en rekke ting å si om den nederste ruta. Selve bildet kan minne om en utstillingsmonter på naturhistorisk museum. Det inneholder en kuriøs dyreart – en fuglefisk – og en rekke nummererte tenner. Tidligere var det naturhistoriske en «[...] beskrivende og klassifiserende *videnskab om de levende væsener*.» (Kristensen, 1993, s. 31).¹¹ Denne tradisjonelle naturhistoriske fremstillingen blir satt i sammenheng med en darwinistisk innordningsmetode, som vi blant annet finner på den skriftlige splashsiden. Nummereringen og tannoppstillingen er en praksis som er vanlig i dagens samfunn (Helsenett, 2011).

Fuglefisken er et slags blandingsvesen som befinner seg mellom fugl og fisk, himmel og hav. Denne, sammen med ønsket om å sortere slik det uttrykkes gjennom museumsmonteren, viser en utforskningstrang med interesse for det kuriøse og sjeldne. En interesse som kan minne om renessansens samlervirksomhet, uttrykt gjennom et såkalt «nysgjerrig blikk»:

Et nysgjerrigt blik, der var tiltrukket af natur- og kunstfænomeners sjældenhet og fremmedartethed, af deres eksotiske eller antikke herkomst, af deres bizarre karakter og monstrøse udseende, af deres symbolske eller heraldiske træk etc. [...] Den frilagte nysgjerrighed (curiositas) [resultatet af bruddet med middelalderens lukkede aristoteliske kosmos] befordre kort sagt en udforskning af det sjældne og sælsomme (raritas). (Kristensen, 1993, s. 40)

Jens Erik Kristensen beskriver i en artikkel om museumshistorie hvordan renessansens «nysgjerrige blikk» hadde en direkte sammenheng med raritets- og kuriositetskabinetter. Slik Larsen beskrev i anmeldelsen i Morgenbladet ble tilsynelatende usammenhengende elementer plassert sammen. Samtidig viser tannnummereringen at det eksisterer sorteringsmetoder også i det moderne samfunnet, en systematisering som kan minne om opplysningstidens taksonomi med tilhørende kategorisering og navngivning av objekter (Kristensen, 1993, s. 43). Med dette viser poeten at det ikke kun er snakk om det obskure og kuriøse, ei heller kun en sortering av det fortidige, men hvordan vi gir mening i det som skjer rundt oss ved å gi det en plass i et slags forståelsessystem. Et system som ser ut til å bli tematisert og gå i oppløsningen i resten av verket.

¹¹ Med dette foregriper jeg delvis del to av oppgaven. Under kapittel 5.5. blir det argumentert for at verket har en særlig tilkobling til tradisjon. Dette kommer blant annet til syne på gjeldende eksempelside.

Dersom verket kan leses som en slags gjenfortelling av Første Mosebok, kan siden i sin helhet forstås som et bilde av skapelsen hvor Gud skiller vann fra himmel, og former og dermed definerer verden – «Gud gjorde himmelhvelvingen og skilte vannet som er under hvelvingen, fra vannet som er over den. Gud kalte hvelvingen himmel.» (1:7-8). En skapelsesberetning som ifølge det poeten selv beskrev i intervjuet i Dagsavisen skaper en mulighet til å drømme seg bort i et tidløst rom og kjenne på potensialet.

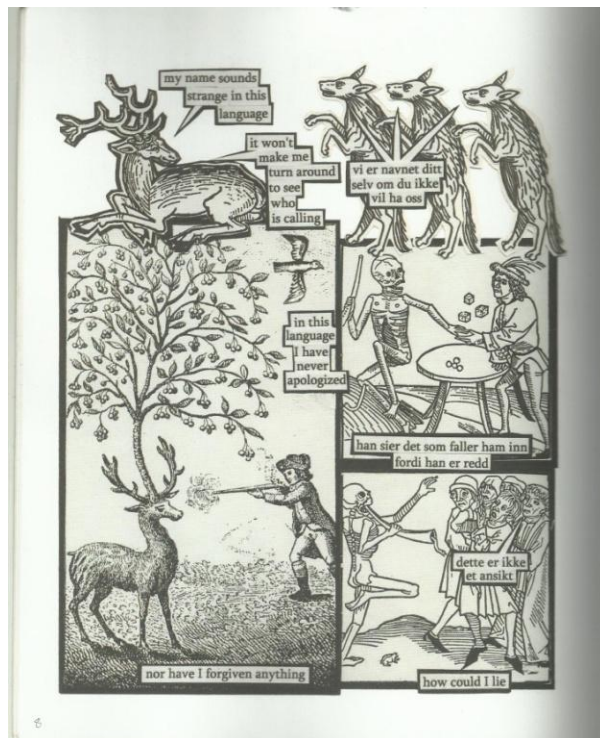
I teoridelen ble det beskrevet hvordan rutas utforming kan være meningsbærende. Rutene på siden fyller hele bredden. Dersom dette leses med tegneserieteori i bakhodet, kan det forsterke inntrykket av tid eller tidløshet. Her er det ingen andre ruter med annen fasong lengden kan kontrasteres mot, men selve ruteinnholdet bekrefter det tidløse. Både når det gjelder det billedlige, det verbaltekstlige og interaksjonen mellom disse - «det mulige tredje»?

Splashsiden har en tydelig kompositorisk oppbygning, men denne oppbygningen ser ikke ut til å være et mønster for de påfølgende sidene. Flere av de påfølgende sidene ser tvert imot ut til å følge et annet mønster, eller et ikke-mønster, og kan dermed fungere som en slags oppløsning av den kompositoriske helheten og systematikken vi finner på første side. Dette er et av de punktene som kan indikere at det trengs mer enn kun tegneserieteori for å få en dypere forståelse av verket, noe som vil bli beskrevet videre i kapittelet om avantgarde (5).

Det har allerede blitt påstått at bruk av ulike språk kan gi verket en mer kompleks effekt. Når det gjelder språkbruk på den billedlige splashsiden, er det kun engelsk som blir brukt, mens det kun brukes norsk på den skriftlige. Lest som to sammenhengende splashsider eller åpningssider, gir det likevel en språkblending. Det virker samtidig som en mindre sammensatt blanding enn den som finnes i resten av verket. Senere vil vi se at språkene blandes også på samme side og innad i enkeltruter, noe som gir et større inntrykk av fragmentering og kompleksitet. Hvordan dette fungerer, vil derfor bli beskrevet mer grundig i neste eksempel.

Det fragmentariske språket kommer derimot tydelig til syne i setningene som er klippet inn i nederste rute. Her er det en rekke uvante sammenstillinger som «the water is air» og «to know is to fear» (Wærness, 2007a, s. 7). Utsagnene ser ut til å ha en indre motsetning, eller et sammenbrudd av språkets logiske oppbygning, og forstyrrer den tilsynelatende kompositoriske helheten. Satt opp mot «utstillingsmonteren» gir dette en særlig paradoksal effekt. En paradoksal effekt som er representativ for resten av verket.

4.3. Adskilte bilder med fortelling



(Wærness, 2007a, s. 8)

På siden over er tre bilder oppstilt ved siden av hverandre, mens noen figurer befinner seg utenfor billedrammene. Rutene forteller tilsynelatende ulike fortellinger. Rutene til høyre ser ut til å ha en viss sammenheng. Sammenhengen består i at de har en felles karakter, nemlig et skjelett med et slags instrument i hånda. I den øverste ruta ser vi kun en liten del av instrumentet, i den nederste ruta hele.

Over rutene befinner det seg en hjort som sier «my name sounds strange in this language» «it won't make me turn around to see who is calling», i tillegg til tre ulver som sier i kor «vi er navnet ditt selv om du ikke vil ha oss» (Wærness, 2007a, s. 8). Verbalteksten er altså både på engelsk og norsk. I avsnittet om tegneserieteori, ble det beskrevet hvordan bruk av ulike språk kan gi en mer kompleks effekt. Det er mulig at det innen tegneseriemediet refererer til bruk av ulike fonter som gir inntrykk av at det snakkes ulike språk. I *Bli verden* brukes det faktisk ulike språk. I dette tilfellet kan det blant annet gi konnotasjoner til en moderne globalisert verden, der engelsk stadig blir et viktigere internasjonalt språk. Det å blande engelsk og norsk i dagligtale, er en stadig mer utbredt måte å snakke sammen på, kanskje særlig blant ungdommer (Christiansen, 2010, s. 27, 12).

Wærness selv har tidligere beskrevet engelsk som et såkalt «killer language» - et språk som dreper andre språk. Samtidig et språk som kan være nødvendig for å kommunisere på tvers av

språkbarrierer (Fyllingsnes, 2014). Skillet av språk på eksempelsiden skaper ikke et visuelt skille på siden, og det ene språket ser heller ikke ut til å være dominant. At det er engelsk og norsk det veksles mellom, får dermed en dobbel betydning, særlig sett i lys av nåtidig språkdebatt om språkdød og engelsk dominans. På siden snakker hjorten engelsk og ulvene norsk, men de er likevel i stand til å kommunisere. Dersom man legger til en typisk symbolsk lesning av dyrenes rolle, hvor ulven er den aggressive og hjorten passiv, snus språkrollene opp ned. Kanskje dyrene kommuniserer på tvers av språk, eller kanskje det heller er et språk som er utenfor oppdelingen av språk som blir beskrevet ovenfor. Altså et språk der det ikke er relevant om representasjonen i dette tilfellet er norsk eller engelsk, som heller sier noe om skapelse av språk generelt og hvordan et språk kan fungere utenfor en dikotomisk og systematisk oppfattelse av verden. Navngivingen og protesten mot denne kan også minne om opplysningstidens taksonomi, som ble tatt opp i forbindelse med den billedlige splashsiden.

Språkblanding kan med andre ord både gi en kompleks effekt og gi inntrykk av noe ungdommelig. Det ungdommelige trekket kan forsterkes gjennom bruk av tegneseriemetoden, da tegneserieformatet ofte blir forbundet med unge lesere. På den måten gir verbaltekst og bilde synonyme indikasjoner. Ved å se på hva billedsidene faktisk inneholder, blir derimot tanken ledet til fortid og kulturhistorie.

Et eksempel på referanse til fortid og kulturhistorie, er bruken av myte- og fabelstoff. Blant annet viser billedruta til venstre til en av de såkalte Münchhausen-skrønene som handler om en jeger som skjøyt en hjort med kirsebærkjerne. Et par år senere møter jegeren hjorten igjen. Da har hjorten fått et tre meter høyt tre mellom geviret. Jegeren skyter hjorten, og får dermed både hjort og kirsebær. Under følger en visuell gjengivelse av skrønen.



(Kinnes, 2004-2012)

Bruk av perspektiv har tidligere blitt presentert som en måte å manipulere leserens følelsesmessige reaksjon. I begge de visuelle gjengivelsene ser vi en bevæpnet jeger mot et ubevæpnet og passivt dyr. I bildet ovenfor blir forskjellen mellom den aggressive og den passive parten understreket ved at jegeren befinner seg i skyggen, og at vi ser ham fra dyrets vinkel. I *Bli verden* er hendelsen avbildet fra siden, noe som kan gi inntrykk av et mer nøytralt perspektiv. Dette får muligens forskjellen mellom den aktive jegeren og det passive dyret til å virke større, noe som igjen kan forklare hvorfor poeten har valgt å gjengi bildet med følgende perspektiv. Kruttrøyk fra enden av geværløpet blir brukt for å vise aktiv handling, noe som understreker det aktive og aggressive. I tillegg viser bildet at et tegnet medium kan egne seg til å gjengi tid, bevegelse og handling, slik det tidligere har blitt argumentert for.

Billedrutene til høyre på side 8 i *Bli verden* har også en forbindelse til kulturhistorien og tradisjon gjennom blant annet bruk av skjelettet, som er et kjent vanitasmotiv. Et motiv som ingen av anmeldelsene tok opp i særlig grad, utover en ren oppramsing av elementer eller beskrivelse av *Bli verdens* verden som skadd og ødelagt (Ekrheim). Vanitas kan oversettes med forgjengelighet, og er et kunstnerisk motiv for å minne om nettopp livets forgjengelighet, og dermed visshet om en uunngåelig slutt. Under følger en typisk visuell bruk av vanitassymboler:



(Vanitas still-life, 1630)

Det nederste bildet til høyre på eksempelsiden kan minne om bilder av dødssansen, også kalt *dance macabre*. Dødstemaet var særlig vanlig i middelalderen, og handler blant annet om hvordan døden behandler alle likt, og at det er ingen vei utenom:

No one can refuse a dance with death; men and women, powerful and humble, rich and poor – all participate. Large compositions depicting this theme may include dozens of people dancing with death, while smaller formats often show dance between a skeleton and a person. [...] It is about the universality of death: the Dance of Death unites all. In the Middle-Ages, the Dance of Death was thought as a warning for powerful men, a comfort to the poor, and ultimately an invitation to lead a responsible and christian life. But its basic idea is even more simpler, more timeless: to recall the shortness of life. It makes men remember that they all will die, without exception. (Richard Harris Art Collection, 2013)



(Richard Harris Art Collection, 2013)

I øverste bilde til høyre på eksempelside 8 ser vi en mann som triller terning med døden, et kjent idiom: «dices with death» eller «dicing with death». Uttrykket betyr da å gjøre noe risikabelt eller farlig (Dice with death). Disse motivene går igjen på andre sider i verket, og leseren vil blant annet møte en særlig tydelig versjon av de dansende skjelettene på side 43.

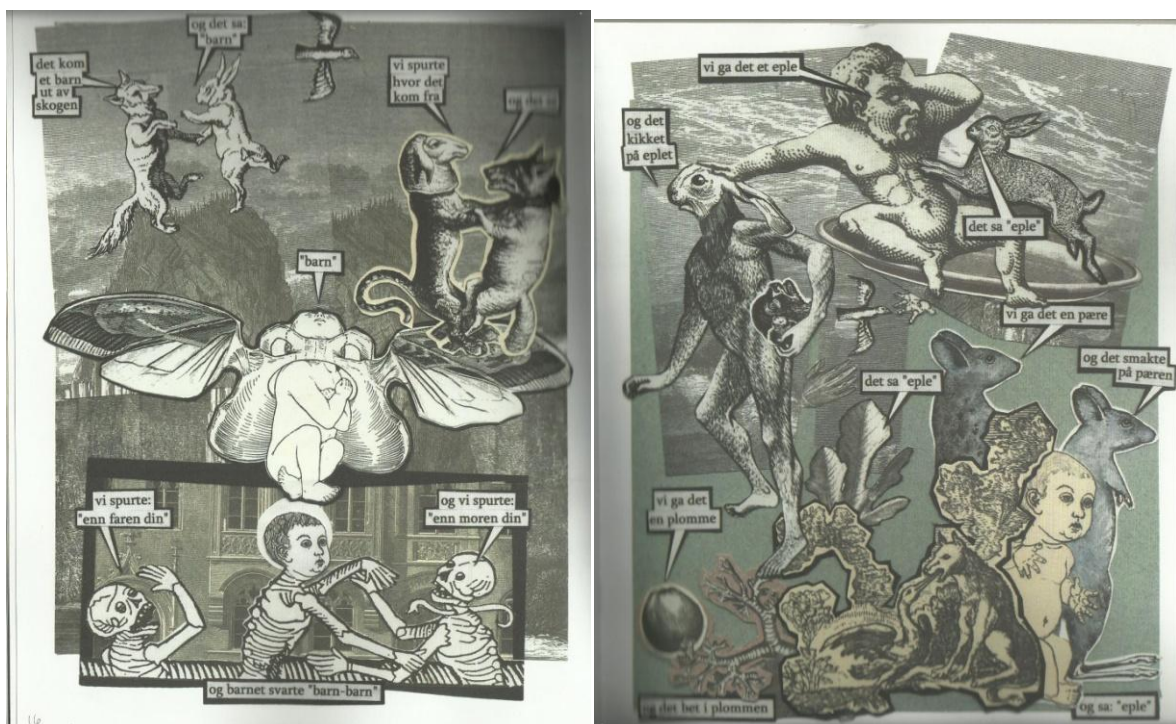
Dersom man ser bort ifra sammenhengen på hele siden og kun legger merke til hva som skjer i den konkrete rutas panel eller snakkebobler, finnes det en slående sammenheng. I den øverste vanitasruta står det i panelet: «han sier det som faller ham inn/fordi han er redd» (Wærness, 2007a, s. 8). Dette passer godt overens med førsteinntrykket av bildet, der en karakter triller terninger med døden og dermed utsetter seg for stor risiko. Det er med andre ord en sammenstilling mellom verbaltekst og bilde, altså en forventet sammenheng. Det er ikke nødvendigvis en repetisjon, identisk mening, men verbaltekst og bilde legger ulike elementer til den helhetlige lesningen. I tillegg kan ruta si noe om hvordan man bruker språket, og hva slags betydning dette har i møtet med frykten. Meningen faller her bort i møtet med frykten, slik at fryktspråket blir et meningsløst eller innholdsløst språk.

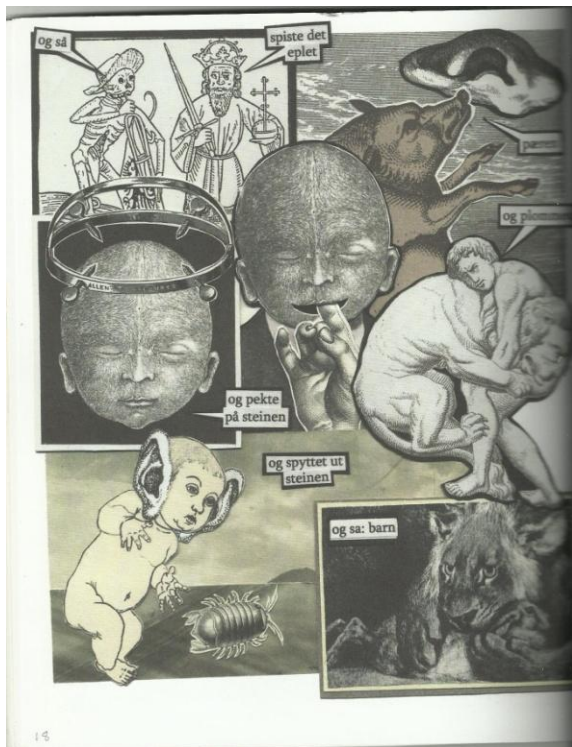
I gjennomgangen av tegneserieteorien ble det beskrevet hvordan leseren av en tegneserie har behov for en viss logisk historietvikling og grafisk likhet for å kunne slutføre historien. Som det ble beskrevet ovenfor, eksisterer det en slags sammenheng på siden. Mellom to av rutene, fordi de har et liknende innhold, og mellom alle tre rutene i hvordan de spiller på mytologisk stoff. De innklippede setningene på siden gir også inntrykk av en slags sammenheng, samtidig som de kan forstås som enkeltutsagn med ulike forhold til bildene de sameksisterer med. Den mest synlige sammenhengen på siden er kanskje den grafiske. Det finnes en viss stilistisk ulikhet, men de er visuelt like nok til at det er naturlig å se en sammenheng i motsetning til

andre steder i verket hvor svært ulike grafiske uttrykk er sidestilt. Det finnes med andre ord en viss sammenheng både når det gjelder det visuelle og det narratologiske. Samtidig er det hele tiden elementer som ikke passer inn, som saboterer leserens forsøk på å skape en koherent helhet. Dette kan tyde på at leseren på én gang både blir hjulpet og motarbeidet av verket. Dette kan videre tyde på at verket benytter tegneseriens metode, men samtidig tøyser denne metodens grenser ved å skape løse eller mindre tydelige visuelle og verbaltekstlige narratologiske sammenhenger. Det er i det minste snakk om en eksperimentell bruk av tegneseriens metode.

Eksempelsiden viser hvordan Wærness blander bilder og motiver fra kunst- og kulturhistorie i et format som kan minne om en tegneserie, altså et nyere medium koblet til et moderne samfunn. Tradisjon og det nye eksisterer side om side. Denne bevisste blandingen kan ha flere effekter. Blant annet kan en av poetens intensjoner være å skape et inntrykk av tidløshet i koblingen mellom tradisjon og nåtid, et inntrykk som også gjelder det tematiske innholdet. En tidløshet som også ble representert på splashsidene. Sammenhengen mellom den tidløse koblingen og det tematiske innholdet er også et argument for at det er et gjensidig avhengighetsforhold mellom form og innhold.

4.4. En fortelling via snakkebobler





(Wærness, 2007a, s. 16-18)

Side 16-18 ser ut til å henge naturlig sammen som en kronologisk fortelling fortalt via snakkebobler. Det er en viss visuell likhet mellom sidene, blant annet ved at flere av elementene går igjen, og at det er en tydelig verbaltekstlig sammenheng. På toppen av side 16 finner vi igjen observatørfuglen. Den befinner seg i tillegg midt på side 17. I motsetning til side 16 hvor fuglen ser ut til å ha en avstandsmessig observatørrolle, befinner den seg på side 17 plutselig midt inne i hendelsene flygende rett mot en åpen hånd. Fuglen blir dermed ikke kun portrettert som en avstandstakende fortellerskikkelse, men også som en deltakende aktør.

Verbalteksten i snakkeboblene gir som nevnt inntrykk av at det eksisterer en tydelig sammenheng. Dersom man setter sammen de verbaltekstlige fragmentene etter normal leseretning, slik blant annet Tyssen gjør i anmeldelsen i Universitas, blir sammenhengen som følgende:

det kom et barn ut av skogen/ og det sa: "barn"/ vi spurte hvor det kom fra/ og det sa/ "barn"/ vi spurte: "enn faren din"/ og vi spurte: "enn moren din"/ og barnet svarte "barn-barn"/ vi ga det et eple/ og det kikket på eplet/ det sa "eple"/ vi ga det en pære/ og det smakte på pæren/ det sa "eple"/ vi ga det en plomme/ og det bet i plommen/ og sa: "eple"/ og så/ spiste det eplet/ pæren/ og plommen/ og pekte på steinen/ og spyttet ut steinen/ og sa: "barn" (Wærness, 2007a, s. 16-18)

Sammenhengen elementene skaper gir inntrykk av en tydelig narrativ koherens. I et fragmentarisk og tilsynelatende kaotisk verk som *Bli verden*, kan man argumentere for at leseren har behov for noen elementer som letter forståelsen. Verbalteksten på side 16-18 kan

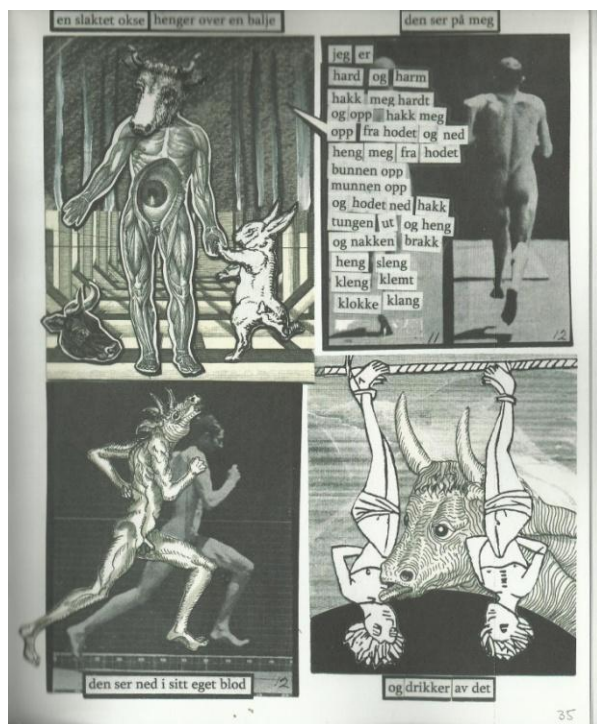
ha en slik funksjon, på samme måte som observatørfuglen kan ha det slik den går igjen gjennom hele verket.

Samtidig har det verbaltekstlige også en annen dimensjon. Ved å sette verbalteksten sammen på denne måten, blir det kanskje skapt en utilsiktet overtydelig sammenheng. Den tilsynelatende diegetiske talen kan også rives løs fra sin verbaltekstlige sammenheng – enten ved å legge mer vekt på verbaltekst og bilde sammen, eller ved å se på andre mulige referanser i det verbaltekstlige. Et forslag til en slik lese måte kan være å se på referansen til myte- og fabelstoff. Blant annet er flere av ordene tradisjonelt symboltunge, for eksempel ordet eple som i bibelsammenheng knyttes tett til syndefallet. Å gjøre dette kan samtidig være med på å underbygge verket og gjøre det flerdimensjonalt.

En annen meningsoppløsende dimensjon blir tydelig når man ser på det visuelle. Det er nemlig ikke en tydelig sammenheng mellom karakterene snakkeboblene tilhører. Karakterene, hvis det er et dekkende ord å bruke, er både dyr, mennesker og skjellet. Selv om noen typer dyr går igjen, som hare og/eller kanin og menneskeskikkelser, ser de ikke ut til å være den samme. Det eneste unntaket her er barnet, som dukker opp i lik form på side 17 og 18, og muligens på side 16. De ulike karakterene har også ulik grad av ikonisitet. Noen er hentet fra eventyr- og fabelstoff som Æsops tranen og ulven på side 17, mens andre er typiske vanitasmotiv eller mer realistisk skildrede bilder. Måten verbalteksten er satt sammen på, der en sammenhengende verbaltekst blir fortalt av en rekke ulike karakterer, kan fremstå som en slags språklek. En språklek hvor én person begynner å fortelle, og andre må fortsette hvor den siste personen sluttet. Slik Tyssen trakk frem, kan denne visuelle og verbaltekstlige språkleken også være en beskrivelse av hvordan mennesker skaper verden gjennom navngiving og tolkning. Leseren er dermed vitne til hvordan både fortellingen og verden blir skapt, eller blir verden. En verden som i sin prosessuelle karakter, har et stort meningsmangfold.

Det ser ut til å være en annen type kausalforbindelse her enn den vi finner i en tegneserie. I tegneserien kan noe av poenget være å skape en helhet, en narrativ helhetlig sekvens med grafisk likhet. Sidene i *Bli verden* ser heller ut til å bryte mot forventningen om en slik helhet. Det er med andre ord snakk om brudd på leseforventninger. Bruddet mot form og forventning ser derfor ut til å være en viktig del av verket – som en slags bruddets estetikk. I et slikt brudd kan det oppstå et enormt meningspotensial ettersom det ikke lenger finnes en fasit på hva og hvordan verket gir mening.

4.5. En fortelling i firkanter



(Wærness, 2007a, s. 35)

Side 35 er visuelt delt inn i fire ruter. I ruta øverst til venstre ser vi en hybridskikkelse med menneskekropp og oksehode som leier en hare. Kroppen ser ut som et typisk bilde hentet fra et anatomi-atlas som viser musklene på fremsiden av en menneskekropp. Den anatomiske kroppen og anatomisk «korrekthet» vil bli videre diskutert i forbindelse med gjennomgangen av side 42 (kapittel 6.3), der en versjon av DaVincis studie om de menneskelige proporsjoner dukker opp. På midten av kroppen har hybridskikkelsen et hull som ser ut som et øye plassert sidelengs. Oksen ser ned på et annet oksehode, noe som gir en paradoksalt fordoblingseffekt. Bakgrunnen er todelt, og viser et høyt gjerde eller en form for stolper som blant annet kan minne om fengselsmurer.

I ruta øverst til høyre ser vi en naken mann bakfra som løper vekk fra leseren. I ruta nederst til venstre har muligens den samme mannen fått selskap av nok en hybridskikkelse med menneskekropp og oksehode. I ruta nederst til høyre ser vi to mennesker som henger opp ned etter føttene, bundet fast i et rep, kledd i noe som minner om lendekleider. Et bilde som kan lede tanken hen på brutale middelalderske torturmetoder. Denne ruta har også en okse.

Hybridskikkelser er ikke et ukjent fenomen i kunsthistorisk sammenheng, hvor det særlig er relevant å trekke frem gresk mytologi med blandingsvesener som kentaureer og minotaureer. Minotaurus er et vesen med menneskekropp og oksehode som blir fremstilt som en

monsterhybrid. I blant annet kunsthistorisk og litterær sammenheng har minotauren fungert som en både menneskelig og monstrøs skikkelse som symboliserer seksualitet og vold (Weinstock, 2014, s. 418). De ulike hybridene i *Bli verden*, eller monstrene om det er en passende beskrivelse for Wærness' hybrider, kan dermed forstås som en form for endetidstegn (Thon, 2011b, s. 646). De kan de også forstås som en representant for det dyriske i mennesket.

Nederst i høyre rute finner vi en representasjon av mennesker og okse med et annet innbyrdes forhold, hvor oksen er i en mer overordnet posisjon enn menneskene. Menneskene, tegnet i en «tegniserieaktig» stil, henger som slakt. Å slakte okser, er en normal praksis i dagens samfunn. Når menneskene henger klar til slakt, er det derimot en torturmetode. Uten å tillegge dette for stor symbolsk betydning, kan det trekkes frem at det skjer et rollebytte som gjør at vi endrer perspektiv. Som det ble beskrevet i teoridelen, blir perspektiv brukt for å manipulere leserens synsvinkel og dermed forståelse av handlingen. Det komplekse i dette perspektivskiftet blir tydeligere i kontrasten mellom verbaltekstlig og visuelt uttrykk. Gjennom snakkeboblen gis det inntrykk av at det er hybridene som blir slaktet, mens i bildet henger menneskene klar til slakt. I myten om Minotauros må hybridene drepes for å opprettholde normalforholdet mellom menneske og dyr. I *Bli verden* møter vi en rekke hybrider, menneskeliknende vesener og antropomorfe dyr som kan få leseren til å spørre hvor grensen mellom mennesker og dyr går, hvis det overhodet finnes en slik grense. Aksepterer vi at minotauren må drepes, men ikke mennesket? Her er det også en åpenbar kobling til debatten om dødsstraff.

Midt i minotaurens anatomiske kropp befinner det seg som nevnt et øye. Øyet er et kjent symbol som innen kristen kultur blir kalt det «det altseende øyet», et symbol for Gud. I kristen tradisjon finner vi dette symbolet i en trekant (Ursin, 1949, s. 37-38). Bruk av øyet som symbol finnes også i andre sammenhenger enn den kristne. «Det onde øyet» er kjent fra folketro fra Europa, Asia og Afrika, og brukes for å beskrive det å gjøre andre ondt ved å sende et blick (Bøe, 2009). I moderne tid kjenner vi blant annet symbolet igjen fra konspirasjonsteoriene om Illuminati (Søderlind, 2006), og øyet kan forstås som et moderne symbol på overvåkningssamfunnet. Øyet observerer, og blikket blir i alle henseender relevant for å forstå handlingen på siden. Hybridskikkelsene blir dermed også en inkarnasjon av ulike typer mytologisk materiale som bryter mot hverandre slik verbaltekst og bilde kan bryte mot hverandre. Denne bruken av mytologisk materiale kan forstås som en metode for å skape et meningsmangfold. Slik skapes det et enormt potensial for å trekke inn relevant

bakgrunnsmateriale i leseakten. Dette gjør at hver lesning blir ulik avhengig av leserens assosiasjoner og kunnskap, samt dennes evne til fri meddiktning.

Denne særegne bruken av kulturstoff samt mytologisk materiale får en tilleggsdimensjon ved at det uttrykket gjennom en metode som kan minne om tegneserien. På lik linje med det som ble beskrevet i kapittel 4.3, blir tradisjonsstoff og mytologisk materiale plassert koblet til det nyere mediet tegneserie. Dette viser ikke kun en tidløshet, men kan også gi inntrykk av at tradisjons- og mytestoffet har en relevans i et moderne samfunn.

I delen om bildeteori ble det beskrevet hvordan bildets form er en integrert del av bildet, noe som kan skjule at det er en artefakt. På denne siden eksisterer det en slags lek mellom ulike typer representasjoner og visuelle uttrykk. De tegnede uttrykkene er tydelig skapt. Dette gjør at uttrykkets fiksjonelle karakter kommer tydelig frem, i motsetning til den fotografiske representasjonen av mennesket som derimot kan gi et slags realistisk inntrykk. I dette tilfellet har ikke de ulike visuelle uttrykkene kun hver sin representasjon i hver sin rute, men løper også side om side på samme måte som de eksisterer side om side i verket. Tross den visuelle kontrasten blir det tegnede sidestilt med det avbildede som to ulike, men likeverdige og i samme grad skapte uttrykk. Verket går dermed et skritt videre enn tegneserien, som tydelig viser at de visuelle uttrykkene er skapt, ved at det inkluderer ulike visuelle uttrykk hvor det såkalt realistiske blandes med det tydelig skapte. En fremgangsmåte som blant annet kan minne om moderne sjangerhybrider hvor tegneseriens visuelle elementer blir benyttet side om side med det «realistiske», slik som i a-has musikkvideo «Take on me» (a-ha – Take On Me (Official Video), 2010 [1985]).

I teoridelen ble det beskrevet hvordan verbaltekst i og utenfor snakkebobler har ulike verbkrav, da snakkeboblene kan forstås som diegetisk tale. Verbalteksten i panelene ser her ut til å være knyttet til en fortellerstemme, mens verbalteksten i snakkebobla er knyttet til en karakter – med andre ord en oppdeling mellom førstepersons- og tredjepersonsfortelling som passer godt overens med den tradisjonelle oppdelingen mellom forteller og andre karakterer i en tegneserie. Verbalteksten i panelene tilhører i dette tilfellet en ukjent fortellerstemme, mens snakkeboblen er løselig tilknyttet ruta øverst til venstre, der hybridoksen er et fokuspunkt eller fokuspunkt.

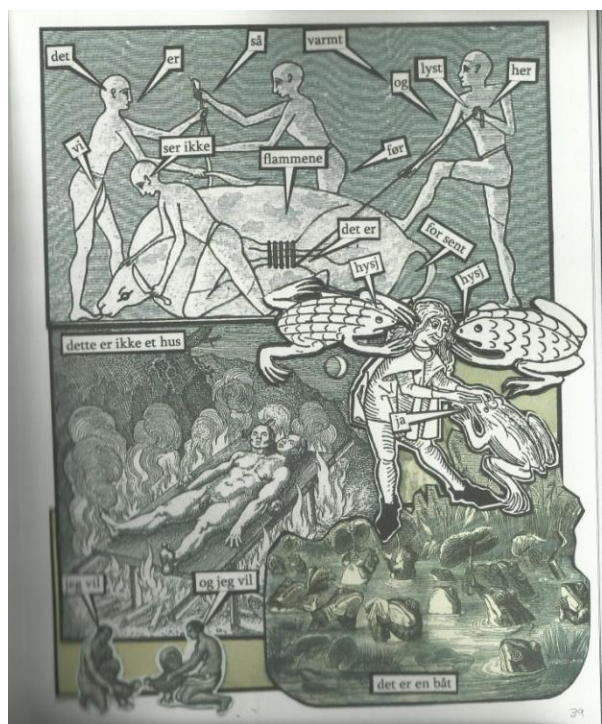
Tredjepersonsfortellingen: «en slaktet okse henger over en balje/den ser på meg/den ser ned i sitt eget blod/og drikker av det» (Wærness, 2007a, s. 35).

Førstepersonsfortellingen: «jeg er/hard og harm/hakk meg hardt/og opp hakk meg/opp fra hodet og ned/ heng meg fra hodet/ bunnen opp/ munnen opp/ og hodet ned hakk/ tungen ut og heng/ og nakken brakk/ heng sleng/ kleng klem/ klokke klang» (Wærness, 2007a, s. 35).

Leseren møter en skriftlig fortelling med logisk oppbygging og sammenheng der førstepersons- og tredjepersonsfortellingen utdyper hverandre. Verbalteksten i snakkeboblen kan også forstås som en ekfrase, i det den viser til et «bilde» av en okse som henger opp ned som et slakt. Leseren, derimot, ser kun okser som står eller løper, og istedenfor å henge over en balje står oppreist iført menneskekropp og oksehode. Et annet oksehode ligger nede på bakken. Det er heller mennesker som henger opp ned. Det er altså et antonymt forhold mellom verbaltekst og bilder på siden. Forholdet kan også forstås som additivt, der verbaltekst og bilde legger til mening, eventuelt en parallell kombinasjon der verbaltekst og bilde følger ulike narrative spor. Det som i første omgang gir inntrykk av sammenheng, brytes ned i relasjonen mellom det verbaltekstlige og det visuelle, eller «det tredje mulige». Hybriden er samtidig resultatet av en annen type slakt. Slaktet kan her referere til verkets metode der ulike deler har blitt klippet fra hverandre eller slaktet og satt sammen i nye kombinasjoner.

Den visuelle kontrasten og sammenstillingen på siden viser, sammen med verbalteksten, et særegent forhold mellom årsak og virkning. Dette går igjen i flere eksempelsider, og vil bli særlig drøftet i forbindelse med gjennomgangen av side 44 (4.7).

4.6. Ulike fortellinger vevd sammen



(Wærness, 2007a, s. 39)

De visuelle elementene på siden har svært ulike grafiske uttrykk, med ulik grad av «realisme» og ikonisitet. Øverst ser vi det som kan minne om en tegning av egyptiske figurer, hvor en rekke menn holder og slakter en okse. Dette motivet kjenner vi igjen fra eksempelsiden ovenfor. Oksen på denne siden kan se ut til å være et fruktbart offer. Rett under denne ruta til venstre, ligger et tohodet vesen på en treplate plassert på et bål – et bilde av hermafroditten fra Michael Maiers alkemiske emblembok *Atalanta Fugiens* (Lombnæs, 2013). Koblingen mellom hermafroditten og bålet kan minne om menneskeofring, men også om gravferd. Under denne ruta befinner deg seg to figurer, muligens urfolk, som holder hver sin hane som i opptakten til en hanekamp. Fra midten av siden mot høyre ser vi en mann i det som kan se ut som middelalderklesstil og frisyre, omringet av tre frosker eller padder. Nederst til høyre er det en eventyrlig froskedam med en rekke frosker eller padder som kikker oppover. Noen løfter et blad, andre holder hender som i bønn mot oven. Representasjonen kan peke mot en darwinistisk begynnelse, eller muligens en grotesk skrekkscene (Thon, 2011b, s. 464). Den kan også være et bilde av det å være styrt av en skjebne som er utenfor egen kontroll. Paddene henvender seg i en form for bønn til denne høyere makten, og viser dermed at de har en rolle underlagt en annens vilje.

Den visuelle sammensetningen på siden er fylt av kontraster. Ikke bare har bildene ulike typer visuelle uttrykk, men det er også en tilsynelatende kontrast i typen stoff bildene er basert på.

Her finnes det blant annet referanser til eventyragtige og groteske omgivelser, egyptiske tegninger, hanekamp og middelalderske torturmetoder eller gravferd. Representasjonene unndrar seg leserens ønske om å skape en logisk oppbygd helhet. De ulike representasjonene av menneskelighet kan igjen føre til spørsmål om hva det faktisk vil si å være menneskelig. Er den tohodete hermafroditten et menneske? Er den ikoniske tegningen av middelaldermannen kun en tegning eller et menneske? Og hvor menneskelige er de antropomorfe froskene i dammen? Eller er de kanskje alle dyr? Forrige eksempelside viste også at slike spørsmål er relevante, noe som kan tyde på at det er et gjentakende eller overordnet tema i verket.

Siden har ikke en like tydelig oppdeling mellom rutene som forrige eksempelside. Denne siden ser ut til å være delt opp i to hovedruter, der den nederste igjen er delt opp i fire. Noen av enkeltelementene eller rutene ser ut til å videreføre historien fra eller sammenhengen med ruta over og/eller under. Dette skjer blant annet med sammenkoblende snakkebobler, og ved at en rute kan ha elementer til felles med andre. For eksempel har «ruta» med middelaldermannen snakkebobler som ser ut til å henge sammen med ruta over, og siden den viser tre frosker eller padder, har den en visuell tilhørighet til froskedammen under. At siden ser ut til å bestå av flere enkelthistorier som er flettet inn i hverandre, går igjen på flere nivåer, både i verbaltekst og bilder.

Betyr dette at dersom siden kan beskrives som en tegneserie, er det mer treffende å beskrive den som en rekke enkeltstående tegneserieruter? At siden har visuelt og tematisk svært ulike visuelle og verbaltekstlige elementer, kan bekrefte denne påstanden. Samtidig finnes det som nevnt en rekke elementer som viser sammenheng.

En forsøksvis sammenstilling av de verbaltekstlige elementene kan se ut som følgende, dersom man følger konvensjoner for lese måte og delvis billedsammenheng: «det/er/så/varmt/og/lyst/her/vi/ser ikke/flammene/før/det er/for sent/ hysj/hysj/ja/dette er ikke et hus/jeg vil/og jeg vil/det er en båt» (Wærness, 2007a, s. 39). Her er det ikke én riktig, men heller flere mulige sammensetninger. I tillegg skapes det unektelig en sammenheng ved at rutene fysisk befinner seg ved siden av hverandre. Noen elementer har i tillegg en tydeligere sammenheng enn andre, også på tvers av rutene. For eksempel: «dette er ikke et hus/det er en båt» (Wærness, 2007a, s. 39). Et uttrykk som muligens spiller på Rene Magrittes maleri «Ceci n'est pas une pipe», «dette er ikke en pipe». Maleriet fra 1929 viser en pipe, og underskriften «ceci n'est pas une pipe» viser til at det faktisk ikke er en pipe, men et bilde (Rene Magritte: Biography, Paintings, and Quotes, 2009). Bilder og verbaltekst spiller opp mot hverandre.

Blant annet blir flammene i verbalteksten i den øverste ruta gjenfunnet i et visuelt uttrykk i ruta under til venstre. Sammensetningen mellom bilde og verbaltekst er derfor særlig relevant for å skape, men samtidig destruere, sammenhengen.

Verket ser ut til å operere med andre kausale forbindelser enn tegneserien, selv om den benytter tegneseriens elementer. Hvorvidt *Bli verden* er en overskridende tegneserieform eller et uttrykk som fritt benytter tegneseriens elementer, vil bli drøftet videre i neste eksempel som er det kanskje tydeligste visuelle eksempelet på tegneserie i verket.

4.7. Et prakteksemplar



(Wærness, 2007a, s. 44)

Side 44 består av en rekke sidestilte ruter med panel, og er kanskje det eksempelet som tydeligst har tegneserietrekk eller fremstår som en tegneserie. Bakgrunnen, som er med på å gi siden dybde, kan muligens bryte noe mot tegneseriens estetikk, men ettersom siden gir et helhetlig inntrykk er dette et element det er lett å se bort fra. Sammenstillingen av rutene bidrar til at leseren automatisk kan ta det for gitt at det er en sammenheng i det narrative forløpet.

Den narrative sammenhengen kommer tydelig frem i det verbaltekstlige uttrykket:

en by som ikke er husene/eller gatene/men en overenskomst/på størrelse med et språk/hvor alle ord har betydning/ at den som lytter og den som forstår/er samme person/hvor alle hus har betydning/at den som reiser/og den som kommer hjem/er samme person/som vet at hjem er det vi ikke kan si (Wærness, 2007a, s. 44)

I motsetning til flere av de tidligere eksempelsidene hvor det har vært store stilistiske forskjeller, er bildesekvensen noenlunde konstant i stil og detaljnivå. Denne tilsynelatende sammenhengen kan lure leseren. Det er nemlig ikke en like tydelig narrativ sammenheng i det visuelle som i det verbaltekstlige. I første omgang kan leseren få inntrykk av at siden viser en scene til scene-overgang mellom rutene, særlig fordi de er karakterer som går igjen. Men det er ofte en stor avstand mellom rutene, noe som heller gir inntrykk av ikke-sekvensielle overganger. Selv ved ikke-sekvensielle overganger vil det at rutene fysisk befinner seg ved siden av hverandre, skape en relasjon mellom rutene (McCloud, 1994, s. 73). I kraft av å være plassert ved siden av hverandre, vil det i det minste utvikles en sammenheng – en sammenheng leseren må skape. Dette kan igjen tyde på at verket har en særlig prosessuell karakter.

Samtidig ser det ikke ut som om siden kun har ikke-sekvensielle overganger. Rutene gir inntrykk av å være fra samme fiksjonsverden, og kan dermed godt høre sammen. Sammenhengen følger samtidig ikke nødvendigvis en naturlig gruppering basert på leseretning. Eventuelt er avstanden mellom rutene så stor at det kan være naturlig å løsrive seg noe fra vant leseretning, og forsøke å finne nye kombinasjoner. Verket ser ut til å bruke filmens metode hvor det klippes fra scene til scene uten at disse trenger å ha en åpenbar tilknytning. Det er dermed opp til leseren å skape den sammenhengende «filmen» i eget hode.

Siden viser heller ikke entydlig sammenheng mellom det verbaltekstlige og det visuelle. Det ser ut til å eksistere en parallell kombinasjon hvor bilde og verbaltekst viser ulike hendelsesforløp, samtidig som de verbaltekstlige og visuelle elementene bryter mot hverandre. Hvor langt kan elementene på siden fjerne seg fra hverandre uten at meningen faller fullstendig fra hverandre? Eller er det et poeng i seg selv at meningen destrueres, slik at ny mening kan skapes?

Hvordan henger så denne siden sammen med resten av verket hvor vi tilsynelatende møter helt andre fiksjonsverdener? Dersom man sammenlikner med eksempelsidene ovenfor, blir i det minste den grafiske ulikheten tydelig. Dette leder til spørsmålet om det er mulig å beskrive verket som en helhetlig tegneserie eller som en rekke enkeltsider i et slags

samlingsverk, slik Tyssen beskrev i Universitas. Dette vil bli diskutert videre i den foreløpige konklusjonen under.

4.8 Foreløpig konklusjon om *Bli verden* som en tegneserie

I avsnittet ovenfor ble det stilt spørsmål om dette faktisk er en tegneserie, og om hvorvidt sidene eventuelt kan karakteriseres som enkeltstående tegneserier i et slags samlingsverk. Hvis ikke *Bli verden* er en tegneserie, hva er det da?

Ifølge Lunds kategorisering av mulige kombinasjoner mellom bilde og verbaltekst, er verket både et kombinerende, integrerende og transformerende verk. Bilde og verbaltekst sameksisterer som i et tegneserieformat. Samtidig har verket antonymiske bilde/verbaltekst-sammenhenger, med andre ord sammenhenger hvor verbaltekst og bilde står i opposisjon til hverandre. Det finnes en interferens som i emblematikk, noe som vil bli diskutert videre i kapittelet nedenfor, og det finnes integrasjon som vist av billedskriften Ugarit og det franske slagordet. Verket har også en slags ekfrase, altså transformasjon, i beskrivelsen av oksen på side 35.

Poeten selv beskriver verkets visuelle elementer som overtalelsesgrep som fungerer som bevis, eller understreker det verbaltekstlige (Wærness, 2007b, s. 628). Uten å utelukke poetens påstand, vil jeg argumentere for at det finnes et mangfold av mulige kombinasjoner mellom verbaltekst og bilde. Heller enn at bildene «beviser» verbalteksten, opptrer de i sammensetninger hvor visuelle og verbaltekstlige elementer tidvis er synonyme tidvis antonyme eller følger ulike systemer uten logisk sammenheng.

Tegneserien ble i begynnelsen av denne oppgaven definert som en narrativ sekvens med snakkebobler, der leseren må forholde seg til både verbaltekst og bilde. Gjennomgangen av eksempelsidene ovenfor viser at det ikke nødvendigvis er en tydelig narrativ sammenheng mellom sidene i verket, verken visuelt eller verbaltekstlig. Men kan verket være et samlingsverk med en rekke enkelttegneserier? Jeg vil argumentere for at det er mulig å se på verket som en rekke enkeltsider, eventuelt enkeltruter, men at det også har en rekke elementer som viser at det finnes en rød tråd i verket. Observatørfuglen er én slik forbindelseslinje, tematiske sammenhenger og visuelle repetisjoner en annen. Samtidig er det kanskje heller snakk om en oppvurdering av verkets enkeltelementer og en delvis fragmentering av verkets helhet, enn en helhetlig tegneserie.

Det sentrale er muligens ikke å vite om det er en tegneserie eller ei; kanskje ser leseren seg blind på letingen etter å kategorisere et verk som nettopp unndrar seg en kategorisering. Selv om selve kategoriseringen ikke er like relevant, kan en større innsikt i tegneseriemediets metode og elementer gi større innsikt i verket. Det kan nemlig ikke være tvil om at verket benytter seg av og spiller på tegneseriens elementer og metode, noe Wærness bekrefter:

- Jeg lånte riktignok fortellerteknikken fra tegneserien, men tenkte mer på tegningen som en utvidelse av det poetiske verktøyskrinet. Det er delvis et pedagogisk grep, men også fordi det er mulig å holde flere tanker i samtidighet. Tegneserien har en høy grad av simultankapasitet og det gjør at man lettere kan formidle en større grad av kompleksitet, Sagt på en enklere måte: Du får sagt og gjort mye i en tegneserierute. (Hovde, 2008, 22, 12)

Dette viser at bruk av tegneseriemetode har en særlig funksjon i verket. Jeg vil likevel påstå at det er behov for mer enn kunnskap om tegneserie for å få større innsikt i verket. Her vil jeg argumentere for at forståelse av avantgardeteori, og herunder bevisst bruk av tradisjonsstoff og emblematikk, er særlig sentralt. Dette er temaet for del tre av oppgaven, kapittel 5 og 6.

5. Teori og diskusjon om avantgarde

I denne delen av oppgaven kommer jeg til å bruke avantgarde som kunstbegrep for å nærme meg *Bli verden* fra en annen kant enn via tegneserien og anmeldelsene. Dette blir gjort da en rekke elementer tyder på at verket har en åpenbar relasjon til avantgardkunst. Verket har i tillegg allerede blitt lest i en avantgardistisk sammenheng (Thon 2011b, 2013). Mitt argument er at gjennom å lese verket i lys av avantgardistisk teori kan vi få en større innsikt i verkets tilsynelatende kaotiske uttrykk.

For å gjøre dette kommer jeg kort til å ta for meg selve begrepet avantgarde, og deretter enkelte sentrale trekk ved avantgardistisk kunst. Et av hovedverkene i denne sammenheng vil være litteraturkritikeren Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* fra 1974 (1998). Dette er en svært sentral utgivelse i avantgardedebatten, men også mye omdiskutert. Jeg vil derfor også ta for meg relevant diskusjon rundt Bürgers teori der det virker hensiktsmessig. Det er, som allerede indikert, en rekke forbindelseslinjer mellom avantgarde og tegneserie. Disse vil bli trukket frem der det virker relevant. I kapittel 6 vil teorien bli utprøvd i gjennomgangen av et utvalg eksempelsider fra *Bli verden*.

5.1. Begrepet avantgarde

Avantgarde kan oversettes med fortropp, og er et begrep som opprinnelig ble brukt i militær terminologi. Begrepet «[...] syftar till den förtrupp som går före för at rekognosera och förbereda för huvudtruppen, ofta under farliga omständigheter och med hög risk att förlora livet.» (Bäckström, 2011, s. 21). På grunn av begrepets militære opprinnelse, blir det ofte forbundet med «[...] det å være i forfront, med aggresjon og med destruksjonsdrift» (Bale, 2009, s.128). Avantgardisten er altså en som våger å være i front, selv om det er forbundet med stor risiko. I kunstsammenheng kan denne risikoen innebære at kunstneren står i fare for å møte mangel på forståelse og liten aksept for den avantgardistiske eksperimentviljen. Dette vil jeg påstå at gjennomgangen av anmeldelsene i kapittel 2 delvis bekrefter. Hva som legges i selve kunstbegrepet vil bli videre drøftet nedenfor.

5.2. Finnes det en avantgarde?

I *Theorie der Avantgarde* (1998) trekker Bürger frem en rekke trekk som kjennetegner avantgardistisk kunst. Samtidig er det ikke til å unngå å trekke frem at dette i stor grad er en

diskusjon om en historisk avantgarde, altså en avsluttet periode som gjaldt en bestemt gruppe kunstnere. Bürger hevder at det finnes en neoavantgarde, men at denne kommer i et mindre heldig lys da den kun forsøker å kopiere den historiske avantgarden.

En annen måte å forstå avantgardens verdi og eksistens er ut ifra dens kritiske funksjon. Så lenge det finnes genuint kritisk og refleksiv kunst vil det derfor finnes en avantgarde (Wallenstein, 2001, s. 146):

Dagens avantgarde står inför den formidabla uppgiften att uppfinna nya situationer för konsten, nya former för produktion och reception. Det råder inget tvivel om att ett sådant avantgarde redan finns, och att det är på en gång likt och helt olik det som en gång framträdde som det "historiska" avantgardet vid det förra seklets början, eftersom det yttre som det bearbetar, införlivar och förvandlar självt är ständigt rörelse. (Wallenstein, 2001, s. 158)

Professor i filosofi Sven-Olov Wallenstein hevder at det ikke er grunn til å påstå at det ikke lenger finnes en avantgarde da kunstnere opererer under stadig endrede produksjonsforhold og samfunnsstrukturer. Dette vil endre resepsjon og produksjon, og føre til en stadig fornyelse av avantgardekunst. Begrepet avantgarde kan derfor både brukes om bestemte historiske bevegelser, samt være et strukturelt begrep som handler om estetisk fornyelse på ethvert tidspunkt (Ørum og Ping Huang, 2005, s. 12). Med denne forståelsen som grunnlag, virker det mer relevant for oppgavens formål å fokusere på prinsipper for avantgardekunst uavhengig av produksjonsforhold og strukturer.

5.3. Typiske trekk for avantgardistisk kunst

En rekke trekk har blitt trukket frem som særlig sentrale for avantgardistisk kunst. I den følgende delen vil flere av disse bli beskrevet og drøftet. Dette blir gjort for å få en større forståelse for det jeg vil hevde er nøkkelbegrep i lesingen av *Bli verden*. Ved to tilfeller blir konkrete eksempler fra annen kunst brukt, nærmere bestemt Picassos og Heartfields montasjer. Dette er gjort for å tydeliggjøre montasjeteknikkens opphav og bruk, og for å sette *Bli verden* inn i en større avantgardistisk sammenheng.

5.3.1. Overraskelse og underliggjøring

Et typisk trekk for avantgardistisk kunst er overraskelsen, noe som også ble vektlagt av de russiske formalistene (Bürger, 1998, s. 33). Den avantgardistiske overraskelsen kan minne om

det litteratur- og filmteoretiker Viktor Sjklovskij betegner som «underliggjøring». Ifølge Sjklovskij har mennesker en tendens til å automatisere persepsjonsprosesser, og dermed gjøre dem til vaner. Automatiseringsprosessen er økonomiserende, men gjør oss ubevisste. Kunstens rolle blir derfor å bevisstgjøre oss, noe den kan gjøre ved å bruke underliggjøringsteknikker og en komplisert form (Sjklovskij, 1991, s. 16). Det avantgardistiske kunstverket bruker overraskelsen for å forstyrre opplevelsen av kunstverket, altså en de-automatisering og dermed bevisstgjøring, som bryter ned tilvante forestillinger om hva et kunstverk er eller kan være (Bale, 2009, s. 122). Et slikt element i *Bli verden* kan være bruken av tegneserien som rammeverk. Tegneserien har allerede blitt omtalt som et medium som befinner seg lavt på den kulturelle rangstigen. Ved å blande et såkalt lavkulturelt medium med poesien, bryter Wærness med poesiens sjangerforventning.

Brudd på sjangerforventning, eller verkets gåtefulle utforming, kan igjen være et konstruksjonsprinsipp som viser hvordan verket skaper mening.

Det som gjenstår, er utformingens gåtefullhet, dens motstandskraft mot forsøket på å avlure den en mening. Hvis mottakeren ikke ganske enkelt slår seg til tåls med å resignere eller feste seg ved vilkårlige meningsdannelser som er knyttet til en enkelt del av verket, må han nettopp forsøke å forstå gåtefullheten ved det avantgardistiske verket. Dermed beveger han seg opp på et annet tolkningsplan. I stedet for i overensstemmelse med prinsippet for den hermeneutiske sirkelen å ville gripe en mening ut fra sammenhengen mellom verket som helhet og delene, vil han sette jakten på mening til side og rette oppmerksomheten mot de konstruksjonsprinsipper som bestemmer konstitusjonen av verket, for der å finne en nøkkel til utformingens gåtefullhet. (Bürger, 1998, s. 125-126)

Verket skaper mening på en måte som bryter med en helhetlig og overordnet meningsdannelse hvor man oppvurderer enkeltelementene. Det er dermed et sentralt poeng ved verkets konstruksjon at det ikke eksisterer en overordnet helhet slik Hverven etterlyser i anmeldelsen i Klassekampen.

En gåtefull utforming og mangel på en overordnet helhet skaper ikke bare mening, men er også en form for meningsmangel. Denne meningsmangelen har blitt beskrevet som en underliggjøringsstrategi som brukes av nyere avantgarde (Bäckström, 2011, s. 32). Her blir ikke leseren overrasket ved at det brukes uventede effekter, slik Duchamps i sine kunstverk brukte hverdagslige masseproduserte objekt, såkalte *readymades*. Det er heller en mangel på mening som kan oppleves som et slags sjokk eller provokasjon, og dermed en underliggjøringsstrategi som krever en annen tilnærming til kunsten.

Mangel på mening kan også forklare hvorfor slike verk kan møte mye motstand. Samtidig kan meningsmangelen forstås som en meningsmulighet hvor leseren får mer makt heller enn å møte et autoritativt verk. Dette har blitt beskrevet som en demokratiseringsprosess som kjennetegner moderne avantgarde (Thon, 2013).

5.3.2. Negasjon av en organisk helhet

En leser kan ha en underliggende forventning om å finne en helhet i et verk. Dette vil ikke nødvendigvis alltid bety at verket har en harmonisk helhet, men at leseren nærmer seg det på leting etter en helhet, og bruker dette for å forstå og tolke. Dersom det finnes meningsrom i et verk, kan dermed en strategi være å forsøke å skape en helhet (Culler, 1975, s. 199-201).

Her er det relevant kort å trekke inn tegneserieteori og hvordan tegneseriemediet forholder seg til prinsippet om enhet i et verk. Eisner argumenterer for at enkeltdelene i en tegneserie føyer seg inn i en organisk helhet, der hver del gir mening til helheten og motsatt (Eisner, 1985, s. 123). I tillegg ble det tidligere beskrevet hvordan leseren må fylle inn informasjon der dette er nødvendig, ved enten å fullføre handlingen eller deler av bildet. Dersom det finnes en helhet i verket virker dette uproblematisk. Problemet oppstår idet en eller flere av delene ikke passer inn i helheten.

Et prinsipp for avantgardistisk kunst er nettopp verkets negasjon av en organisk helhet. Denne negasjonen blir bevisst utført ved at verkets koherens blir problematisert eller ødelagt (Bürger, 1998, s. 34, 94). Der enkeltdelene i et organisk kunstverk fungerer som en del av en helhet, har derimot enkeltdelene i et avantgardistisk verk en større selvstendig rolle: «De kan følgelig leses og tolkes enten enkeltvis eller i grupper, uten noe krav til at det finnes en helhet i verket som en må gripe.» (Bürger, s. 117). Det er dermed ikke kun ødeleggelsen av en helhet som er sentralt, men også oppgraderingen av enkeltelementene. Verket blir lik summen av enkeltdelene heller enn at det former en organisk helhet.

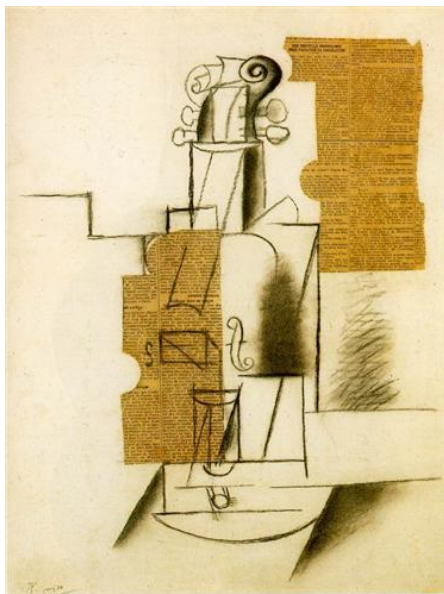
Ifølge Bürger er forskjellen mellom en kunstner som ønsker å danne et organisk verk, en kunstner Bürger kaller klassikeren, og en avantgardist, at klassikeren ser på materialet som et hele og som bærer av betydning. Der klassikeren ønsker å danne et helhetlig verk, setter avantgardisten fragmenter sammen for å *skape* mening (Bürger, 1998, s. 113-114). En forklaring på hvorfor Wærness ser ut til å oppvurdere enkeltelementene i verket sitt, kan derfor være at de er et ledd i en meningsskapende prosess.

En annen viktig forskjell mellom det organiske og det ikke-organiske verket er at der det organiske verket forsøker å skjule at det er produsert, forsøker heller det ikke-organiske å peke på det artefaktiske som en del av verkets meningsproduksjon. Dette er også en av montasjens virkningsmåter.

5.3.3. Montasjen som avantgardistisk virkemiddel

I Trond Haugens korte anmeldelse eller oppsummering i Dagsavisen, pekes det på hvordan *Bli verden* utforsker overgangen mellom språk og bilde ved å bruke montasjen som teknikk (2007). I *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres montasjen på følgende måte: «**montasje** (av fr.), kombinasjon eller sidestilling av elementer fra ulike kilder for å produsere en ny og samlende estetisk effekt, men slik at de forskjellige elementene likevel kan skilles fra hverandre og delvis beholder sine særtrekk.» (Montasje, 2007). Montasjen kan med andre ord forstås som fragmenter i en sammensetning hvor enkeltelementene tas ut av deres opprinnelige sammenheng, og sammen skaper noe nytt.¹²

Ifølge Adorno er montasjens opprinnelse Picassos bruk av avisstrimler i verk (1998, s.443). I 1912 skapte Picasso *Still life with chair caning*, et maleri hvor et stykke voksduk ble limt på bildet. Deretter skapte han det som kalles *papier collé*, hvor store papirfigurer ble limt oppå overflaten til kubistiske malerier (Foster, 2004, s. 112).



(Foster, 2004, s. 113)

¹² Benjamins sammenlikner dette med hvordan en allegori blir formet. For mer om dette: Benjamin, W. (1994) *Det tyske sørgespillets opprinnelse*. Pax: Oslo.

Picassos montasjer fungerte som et brudd med den dikotomiske oppdelingen av det visuelle i det ikoniske og det symbolske. Det ikoniske svarer her til representasjonen av objekter «slik de faktisk er», og det symbolske til arbitrære, altså vilkårlige tegn der det ikke er en reell likhet mellom objekt og representasjon, for eksempel språk. Kunstverket ovenfor viser et slikt brudd. Avisklippene er åpenbart klippet og formet, noe som peker på elementenes form. Verket gir et fragmentert inntrykk, samtidig som de tegnede linjene er kontinuerlige og sammenhengende. Utklippene fungerer som motparter, klippet slik at de ser ut som to sammenhengende brikker i et puslespill (Foster, 2004, s. 112-113). Fiolinen i sin nonfigurative utforming nærmer seg her det abstrakte, mens utklippene og det tilhørende språket blir representert via et konkret objekt tatt ut av sin sammenheng. Dette kan igjen minne om McClouds beskrivelse av hvordan verbaltekst og bilde kan nærme seg hverandre (3.4.2).

Ved å vektlegge enkeltdelenes motsiende mening, ødelegger montasjen en organisk helhet (Adorno, 1998, s. 271). I montasjens teknikk ligger denne negasjonen til grunn med det formål «[...] å skape et estetisk objekt som unndrar seg de tradisjonelle reglene for bedømmelse.» (Bürger, 1998, s. 119). Unndragelsen åpner dermed for nye episke muligheter i det den «sprenger» verkets stil og oppbygning (Benjamin, 1998, s. 28). I montasjens formprinsipp ligger det altså et grensesprengende element, noe flere av kritikerne påpekte i anmeldelsene som ble gjennomgått i kapittel 2. Dette grensesprengende elementet kan også karakteriseres som et destruktivt element som gjør det mulig å skape noe nytt.

Det nyskapende elementet er ikke unikt for avantgardistisk kunst. Her kan det være verdt å minne om eksempelsiden fra tegneserieskaper Christopher Nielsens tegneserie «Avantgarde», gjengitt i kapittel 3.2. Overskriften «Avantgarde» så tydelig ut som et resultat av klipp-og-lim-metoden, og peker dermed på det artefaktiske som en del av verkets meningsproduksjon.

5.3.4. Emblematikk

I tillegg til å peke på montasjens prinsipp, trekker Haugen frem hvordan figurene i *Bli verden* har en emblematiske utførelse (2007). Ifølge Thon er det ofte lett å finne inspirasjon fra en emblematiske ikonologisk tradisjon i avantgardistiske verk (2011b, s. 456). Det er ikke umiddelbart gitt at avantgarden finner inspirasjon fra tidligere former, men gjennomgangen av eksempelsidene i kapittel 4 viste nettopp at verket benyttet en stor mengde tradisjonsstoff og

mytologisk materiale. Med noe kjennskap til emblematikken, blir det også fort tydelig at verket henter inspirasjon fra en emblematiske tradisjon, slik Thon påstår ovenfor. Min påstand er at noe av det som er nytt eller originalt i *Bli verden*, er kombinasjonen mellom den avantgardistiske bruken av emblematikk og bruk av tegneseriens metode og visuelle elementer.

Bürger beskriver emblematikken som en type montasje, og trekker særlig frem Heartfields fotomontasjer som et eksempel på hvordan emblematikk kan bli brukt i en avantgardistisk kunstsammenheng:

Heartfields fotomontasjer representerer en helt annen type montasje. De er ikke primært estetiske objekter, men bilder som skal leses. Heartfield tok opp igjen den gamle emblemteknikken og utnyttet den politisk. Emblemet forbinder bildet med to forskjellige tekststykker, en (ofte gåtefull) overskrift (*inscription*) og en lengere (sic) forklaring (*subscriptio*). Eksempel: Hitler avbildet mens han taler, i brysthulen ser man et spiserør av pengestykker. *Inscriptio*: «Adolf - overmennesket». *Subscriptio*: «sluker gull og taler tull». (Bürger, 1998, s. 119)

Et embleme er altså tredelt, og består av et motto, et bilde og en forklarende eller utleggende verbaltekst. Disse tre elementene står i en relasjon til hverandre. Resultatet er embleme som har en bestemt kommunikasjonsmåte og en moralsk og symbolsk tankegang:

Emblematiske forståelsesmåte innebærer både en korrespondansetankegang, en symbolsk og allegorisk måte å forstå tilværelsen på og en tilhørende tolkningspraksis. Emblematiske uttrykksmåte er kontrollert assosiativ tenkning i en tid der folk ble fascinert av «raritas», «novitas» og «obscuritas». (Thon, 2011a, s.63)

Bak denne emblemtradisjonen lå det til grunn «[...] en religiøs allegorisk og symbolsk virkelighetsforståelse ("mundus symbolicus") som gjennomsyret hele samfunnet. Denne verden av symboler virket som et historisk bestemt reservoar av topoi, figurer, scener og situasjoner som forfattere kunne øse av hver gang de skulle uttrykke seg.» (Thon, 2011b, s. 455). Denne bruken av symboler, figurer og scener vi kan finne igjen i *Bli verden*, hvor poeten benytter en mengde allerede eksisterende elementer, og skaper et verk inspirert av emblematikken.

Det kan samtidig se ut til at emblemteknikken kommer til syne på en noe annerledes måte i *Bli verden* enn i Heartfields fotomontasjer.

Adolf Der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech
(Adolf The Superman: Swallows Gold and spits Junk)



(The official John Heartfield exhibition & archive, 2015)

Her ser vi en direkte bruk av den tradisjonelle emblemformen satt i en moderne kontekst. Montasjen har et motto, «Adolf Der Übermensch», et bilde og et forklarende tillegg, «Schluckt Gold und redet Blech». Heartfield benytter på denne måten emblemteknikken, samt en utpreget bruk av ironi og humor, for å få frem et politisk budskap. At plakaten dukket opp i Berlin i 1932 viser også hvordan avantgarden, i tråd med begrepets bakgrunn, er i front.

Heartfield tok i sin tid avstand fra den avantgardistiske fotomontasjen, som han beskrev som nonsenspreget med avvikende tendenser. Dette til fordel for en ny type montasje som hadde en tydelig kommuniserende funksjon.

Those audiences [the emerging working-class] are directly addressed through a strategy in which all former montage techniques are inverted: disjunction is replaced by narrative; the discontinuity of textures, surfaces, and materials is replaced by an artificially constructed homogeneity that is the result of Heartfield's careful airbrushing techniques; extreme forms of the fragmentation of language that isolated the grapheme or the phoneme are abandoned in favor of the insertion of captions whose function is to construct a revelation that will take a dialectical form. This type of commentary, which operates through the sudden juxtaposition of different types of historical and political information, is similar to what Bertolt Brecht subsequently developed in his own theatrical montage technique which, like Heartfield's work, was intended as an initiation to dialectics. (Foster, 2004, s. 171)

Thon kaller Heartfields bruk av emblemtradisjonen for en «omfunksjonering» av teknikken (2011b, s. 457). Heartfield benytter seg også av overraskelsen eller fremmedgjøringsteknikk, her sammenliknet med dramatikerens Bertolt Brechts Verfremdungseffekt. Ved hjelp av fremmedgjøringseffekt og omfunksjonering av emblemformen, bruker Heartfield

fotomontasjen som et massekulturelt middel for å formidle et målrettet budskap (Foster, 2004, s. 171).

Slik det blant annet ble beskrevet i kapittel 3 og 4, benytter Wærness elementer fra tegneseriemediet – et medium som ofte beskrives som et massekulturelt medium. Poeten har som nevnt også beskrevet bruken av tegneseriemediet som et pedagogisk virkemiddel. Det kan minne om hvordan Heartfield benytter emblemformen. En forskjell mellom Heartfield og Wærness' metode er at det i *Bli verden* er vel så mye det emblematiske samspillet som kommer i sentrum. Dersom det er mulig å snakke om et budskap, er det heller flertydig og sprikende enn klart og målrettet.

Kombinasjonen mellom tegneserien og emblematikken har også en annen side, nemlig kombinasjonen mellom det elitistiske og alminnelige. Her blir den mindre kjente emblematiske tradisjonen satt i forbindelse med den moderne og populære tegneseriemetoden. Samtidig er det også likheter mellom emblematikk og tegneserien, da det også finnes en form for narrativitet i emblematikken. Slik det ble argumentert for i begynnelsen av dette underkapittelet, ser koblingen mellom emblematikk og tegneserie ut til å være et unikt aspekt ved *Bli verden* og dens forhold til tradisjon og kunstinstitusjon. Et aspekt som også ble trukket frem i nomineringsteksten for innstillingen til SPROING-prisen for beste tegneseriedebutant (Wiik, 2008).

5.4. Kunst og institusjon

Det har blitt hevdet at avantgardens metoder åpner for et selvkritisk perspektiv på kunst som institusjon (Bürger, 1998, s.82), og det kan derfor være verdt kort å drøfte hva slags forhold det er mellom avantgarde og kunstinstitusjon. Kunstinstitusjon blir her forstått som «[...] både det apparatet som produserer og distribuerer kunst, og de herskende forestillinger om kunsten i en gitt epoke som vesentlig bestemmer resepsjonen av verkene.» (Bürger, 1998, s. 38). Bürger hevder at kunsten som samfunnssystem går inn i et selvkritisk stadium med de historiske avantgardebevegelsene, der avantgarden angriper kunstens distribusjonsapparat og statusen det borgerlige samfunn tilegner bestemt kunst (1998, s. 38).

De europeiske avantgardebevegelsene lar seg bestemme som angrepet på kunstens status i det borgerlige samfunn. Det som negetes er ikke et tidligere kunstuttrykk (en stil), men kunstinstitusjonen som adskilt fra menneskenes livspraksis. Når avantgardistene stiller kravet om at kunsten atter må bli praktisk, så betyr ikke denne fordringen at kunstverkene skal være samfunnsmessig betydningsfull. Kravet

angår et annet nivå enn enkeltverkenes innhold. Det retter seg mot kunstens funksjonsmåte innenfor samfunnet, som bestemmer verkenes virkning som den særegne gehalten. (Bürger, 1998, s. 82)

Avantgarden fordrer altså at kunsten må være praktisk, knytte sammen liv og kunst og drives av ønsket om «[...] å gjennom montasje, collage og *readymades* integrere liv og kunst.» (Bäckström og Børset, 2011, s. 18). Det er samtidig ikke nødvendigvis det konkrete verkets innhold som er sentralt, men heller hvordan verket kan påvirke en institusjonell forståelse av hva og hvordan kunst er eller skal være.

Det kan være verdt å merke seg at Duchamp og andre avantgardekunstnere med ham ønsket innpass i institusjonen de kritiserte, blant annet ved å jobbe aktivt for å få kunstverk antatt på utstillinger (Bäckström, 2011, s. 28). De var en del av en kunstinstitusjon, samtidig som kunstverkene deres reflekterte over hva kunst er og dermed over kunstinstitusjonene og deres rolle. Kunstnerne befant seg på samme tid både innenfor og utenfor kunstfeltet. Avantgardekunsten står ikke utenfor og kritiserer, men er selv en del av den verdenen som blir undersøkt: «Snarere enn som artefakter fremstår avantgardens frembringelser som del av en utforskende *praksis*, som eksperimenter som går ut av det enkelte resultatet» (Bale, 2009, s. 132). *Bli verden* befinner seg også innen et litterært og kunstnerisk felt. Verket har mottatt en rekke anmeldelser, vunnet en tegneseriepris og originalsider fra verket har blitt utstilt på Henie Onstad kunstsenter og Stenersenmuseet. Slik det allerede har blitt beskrevet, kan bruk av tegneseriemetoden i verket være et element som reflekterer over hva kunst er. Det er i det minste et overskridende element i sammenstillingen av poetisk praksis, tegneserie og kunst som dermed skaper en refleksjon rundt institusjonell forståelse av hva kunst skal være.

5.5. Avantgardens forhold til tradisjon og modernisme

I stood on a hill and I saw the Old approaching,
but it came as the New.
It hobbled up on new crutches which no one had ever seen before
and stank of new smells of decay which no one had ever smelt before.
- Bertolt Brecht, "Parade of the Old New," 1939 (Ugelstad, 2008, s. 4)

I 2008 ble deler av *Bli verden* utstilt på Henie Onstad Kunstsenter i utstillingen *Headlines & footnotes*, en utstilling som viser hvordan samtidskunst benytter seg av historisk materiale. Wærness har laget et svært tradisjonsbevisst verk, hvor vi nettopp møter det gamle i ny drakt. Poeten har tilsynelatende og etter eget forgodtbefinnende, fritt brukt tradisjonsstoff formidlet

gjennom en klipp-og-lim-metode. Dette ble tydelig i gjennomgangen av eksempelsider i kapittel 4, som viste bruk av blant annet vanitasmotivet og Münchausen-myten.

En årsak til at poeten benytter tradisjonsstoff kan både være at stoffet har en stor meningstygde, samt at den nyere konteksten som tegneserieformatet unektelig gir gjør at verket blir preget av en slags tidløshet. I det avantgardistiske kunstverket blir tradisjonsstoffet satt inn i en ny sammenheng, noe som igjen gir ny forståelse. Med andre ord finnes det et gjensidig forhold mellom tradisjon og det nye, der kunnskap og innsikt i det ene gir økt kunnskap i det andre og omvendt.

Det har blitt påstått at det ikke finnes et skille mellom en institusjonskritisk og tradisjonsbevisst avantgarde og en verdensfjern og institusjonalisert modernisme (Sanglid, 2005, s. 200). Det er mulig at dette påståelige skillet ikke finnes, men dersom man ser på Wærness' egen tilnærming til problematikken blir det tydelig at det i hvert fall finnes en motstand mot en modernisme som kan beskrives som kald, livsfjern og fylt med krav (Larsen & Jørgensen, 2007, 17.19, s. 34).

Et annet aspekt som viser en mulig motstand mot modernismen hos Wærness, er at verket ser ut til å overskride tydelige sjangergrenser, slik det tidligere ble beskrevet. Kunstkritiker Hal Foster beskriver hvordan etterkrigstidens kunst hadde et interdisiplinært forhold til kunst, hvor det ble påstått at selve kunsten lå mellom kunstformene. Dette interdisiplinære forholdet fungerte som en motstand mot modernismens ønske om å perfektionere det enkelte mediet (2004, s. 627). Montasjen er videre en metode for å fjerne seg fra modernitetens perfektionering av mediet og påståtte originalitet – en metode som heller viser frem sin artefaktiske form (Krauss, 1985, s. 38, 160-162).

Andre forskere hevder at avantgarden, i motsetning til modernismen, er henvendt til leseren. Og der modernismen fremhever verket som et resultat, ser avantgarden på verket som en prosess (Thon, 2011b, s. 458, 459). En prosessuell meningsdannelse som også er å finne i *Bli verden*, slik Larsen påpekte i anmeldelsen i Morgenbladet. Denne prosessuelle karakteren skapes blant annet gjennom at verket stadig gir muligheter for å skape nye meninger. Med andre ord er det uferdige med verket en sentral del av verkets meningsdannelse:

Become the thing er et hus jeg bodde i mens jeg bygget det. I oktober 2007 utgis boken *Bli verden*, og man kan fristes til å tro at den «er» *Become the thing*, slik den var ment å skulle bli, at boken er sluttproduktet i denne prosessen og representerer alt som arbeidet har omfattet på en måte som overflødiggjør alle tidligere byggetrinn. Men en av tingene jeg har erfart i løpet av dette arbeidet er at en bok verken er litteraturens

essens eller sluttprodukt. *Bli verden* er snarere en fordypelse og til en viss grad en lesning av prosessen som ble kalt *Become the thing*. Og som kan fortsette å kalles *Become the thing*, for strengt tatt: det er ikke over. (Wærness, 2007b, s. 626)

Det eksisterer dermed ikke en ferdig mening som åpenbarer seg ved førstegangslesning. Verket krever heller at leseren bruker tid og fungerer som en medskaper til verket.¹³

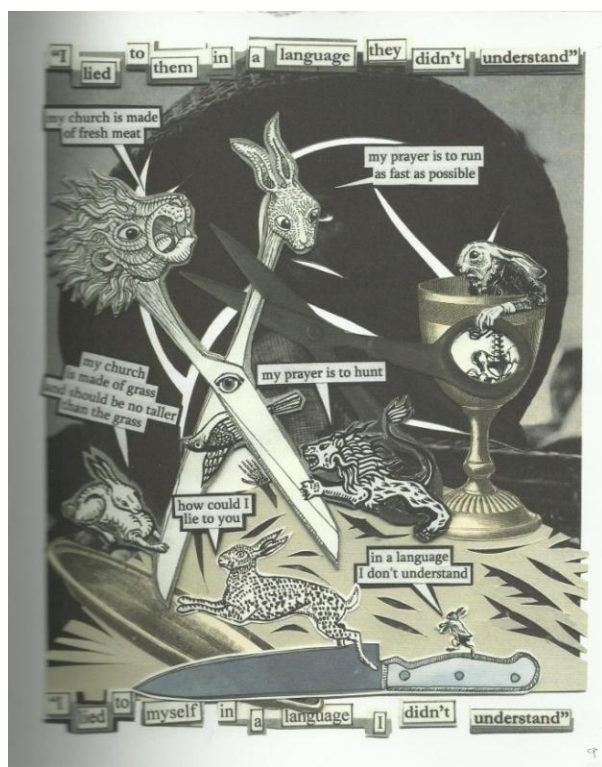
Bevisstheten om fravær av organisk helhet, oppvurdering av enkeltelementer og meningsmangel kan dermed være oppklarende i lesningen og tolkningen av et avantgardistisk kunstverk. Hvorvidt dette er gjeldende for *Bli verden*, vil bli tydelig i neste kapittel hvor eksempelsider fra verket blir lest i lys av avantgardistisk teori.

¹³ Deler av *Become the thing* er publisert på nypoese.net sammen med en lydfil hvor poeten selv leser. Verket har en rekke fellestrekk med *Bli verden*. Fuglefisken fra den billedlige splashsiden figurerer her i en liknende versjon i form av en rev med vinger. For å se publikasjonen: <http://nypoese.net/tidsskrift/106/?tekst=15#>

6. Bli verden lest i lys av avantgardistisk teori

I det følgende vil jeg ta for meg hvordan *Bli verden* kan leses i lys av avantgardistisk teori ved å gjennomgå konkrete eksempelsider fra verket. På samme måte som lesingen av verket i lys av tegneserieteori, gjøres dette for å se hvorvidt kunnskap om avantgarde kan fungere som en lesestrategi og tolkningsnøkkel. Utvalget er basert på sider som tidligere har blitt lest i en avantgardistisk sammenheng (Thon, 2011b), samt sider som virker særlig relevante å se på i forbindelse med den avantgardistiske teorien som ble gjennomgått ovenfor. Der det virker relevant, vil sidens innhold og elementer bli beskrevet. De elementene som beskrives vil være dem jeg anser som relevante å trekke frem i sammenheng med denne oppgaven og dette underkapittelets formål. Elementene vil deretter diskuteres i lys av avantgardistisk teori og egen lesning.

6.1. En allmektig montasjeteknikk



(Wærness, 2007a, s. 9)

På side 9 ser vi en rekke elementer hvor særlig de to saksene, kniven og ulike dyreskikkelser dominerer. Den lyse saksa er en slags hybridskikkelse med saksekropp og dyrehoder – det ene et løvehode, det andre et harehode. Midt på saksen sitter et øye vendt mot leseren, og fanget i saksa er en fugl. En angripende løve og en kanin dytter og drar saksebladene sammen eller fra hverandre, mens den mørke saksa holder på å klippe over harens saksehode. Den ene enden

av den mørke saksa blir holdt av en kanin i en forgylt kalk. Nederst på siden ser vi et forgylt fat, en kjøkkenkniv, et haredyr i fullt firsprang over knivseggen mens den sier «how could I lie to you» og en liten løpende kanin¹⁴ på knivskaftet som sier «in a language I don't understand». Selve bakgrunnen er et oppklippet ark og innsiden av en kurv. Det siste elementet kan gi inntrykk av at innholdet på siden blir tømt ut av kurven, som igjen skaper et inntrykk av tilfeldighet og kaos. Dette tilsynelatende kaoset kan igjen minne om verkets metode, hvor montasjens teknikk kan gi inntrykk av at verket følger et tilfeldighetens prinsipp.

Det finnes ikke mindre enn to kaniner eller harer kledd i menneskeklær på siden, noe som ikke kan annet enn lede tanken hen på Lewis Carrolls, eller Charles Lutwidge Dodgsons, *Alice i eventyrland*. Her møter leseren en rekke antropomorfe dyreskikkelse, blant annet den hvite kaninen og påskeharen, i tillegg til hybridfigurer som kortstokkmennesker eller kortstokksoldater. I denne fortellingen, som i *Bli verden*, kan derfor leseren igjen stille seg spørsmål om hva som er menneskelig og hvor grensen går mellom dyr og mennesker, hvis en slik grense i det hele tatt eksisterer. Ifølge avantgardistisk teori oppvurderer det avantgardistiske kunstverket enkeltelementene. Dersom en leser vurderer siden med det perspektivet, gir det mening å tillegge enkeltelementene stor betydningsverdi. På den måten kan enkeltelementer gi uttrykk for en tematikk som går igjen på flere av sidene, samtidig som relasjonen mellom enkeltelementene gir uttrykk for en annen tematikk.

De antropomorfe dyrene befinner seg i og rundt flere fremtredende symbolske elementer, som kalken og fatet. Kalk og fat er typiske kristne symboler som viser til nattverdritualet, særlig knyttet til påsken. Et annet kjent kristent symbol er øyet, som også ble trukket frem i forbindelse med gjennomgangen av side 35 i kapittel 4. Øyet som symbol i kristen sammenheng befinner seg på toppen av en trekant. Den nederste delen av den lyse saksa på side 9 former faktisk også noe som kan likne en trekant. Det finnes med andre ord en slags lek med kristne visuelle symboler på siden. Dette blir bekreftet av den engelske verbalteksten, hvor det brukes ord som kirke og bønn.

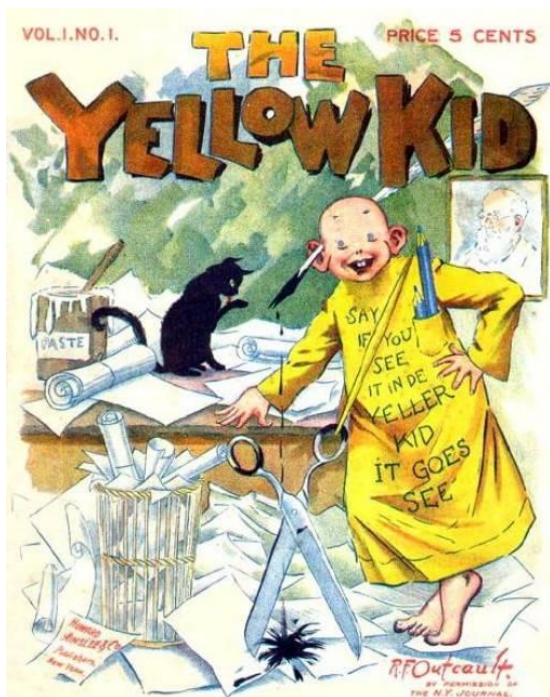
Vi får inntrykk av noe opphøyd og religiøst som samtidig ser ut til å være knyttet til en annen religion enn den kristne, slik det ble argumentert for forbindelse med gjennomgangen av Walgermos anmeldelse i Vårt land (3.6.1). Dyrenes utsagn, dersom man skal tolke snakkeboblene som knyttet til de spesifikke dyrene, tyder på at det heller er snakk om en slags

¹⁴ Beskrivelsen må tas med forbehold om mulige forvekslinger mellom harer og kaniner.

«naturreligion» eller en religion knyttet til dyrenes «sanne» natur. Derfor er løvens kirke laget av fersk kjøtt, harens av gress; løvens bønn er å jakte, harens å løpe fort. Dette viser ikke kun en «naturlig» religion, men gir også inntrykk av en slags rangordning: Løven jakter og haren/kaninen løper under det vaktende blikket til et allmechtig og allvitende øye – poetens?

I første omgang kan leseren få inntrykk av at det finnes et skille mellom onde og gode krefter, men ved nærmere ettersyn faller en slik dikotomi bort. Det er ikke tvil om at siden viser en slags jakt. Samtidig kommer det frem at det enkelte dyret følger sin kirke, sin natur. Dersom man ikke aksepterer påstanden om at dyrene er onde i sin natur, slik mennesket ifølge bibelen er født syndig etter Adams fall, gir det derfor liten mening å sette opp enkle dikotomier for å forstå ondskap. Like lite som det gir mening å sette opp enkle dikotomier for å forstå *Bli verden*. Samtidig kan nattverdssymbolene som allerede nevnt forstås som symboler for fellesskap, offer og tilgivelse, noe som viser et enda mer komplekst forhold mellom elementene på siden. Offeret, som ifølge den kristne mytologien førte til oppstandelse, viser igjen at destruksjon og skapelse går hånd i hånd.

I tegneserieteoridelen ble blant annet bruken av snakkebobler i tegneserien *The yellow kid* omtalt. Forsiden på første utgave av denne tegneserien har en rekke fellestrekk med side 9 i *Bli verden*, i hvert fall dersom man trekker frem hvordan siden peker på form og tilblivelse.



(Yellow Kid - V1 N1, 1897)

Forsiden på *The yellow kid* viser en saks, ei bølge med lim, samt en haug med papirer. Alle tydelige visuelle signaler på klipp-og-lim-metoden. Begge sidene presenterer en tydelig formbevissthet hvor det blir pekt på mediets metode eller mediet som artefakt.

Allerede tidlig i tegneseriens moderne historie, var selvrefleksjon sentralt. Dette kan komme til uttrykk som i forsiden ovenfor, samt hvordan tegneseriefigurer kan kommentere fortelling og medium. I tillegg er det en særlig formbevissthet innen den postmoderne tegneserien, hvor tematikken kan dreie seg om verkets artefaktiske karakter (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 227). Formbevissthet er dermed ikke unikt for avantgarden, men også et trekk man kan finne selv i et moderne medium som tegneserien slik også eksempelet fra Christopher Nielsens tegneserie «Avantgarde» viste. Kanskje er dette også et argument for at tegneserien har en særlig nær relasjon til nyere avantgarde.

Det er likevel et viktig aspekt som skiller sidene fra hverandre. I *Bli verden* blir nemlig metoden presentert som en voldelig metode. Den allmektige poeten har klippet og limt, demonstrert ved de voldelige verktøyene saks og kniv, men sitter selv i saksa, muligens underordnet verkets egen logikk. Det voldelige middelet klipper elementer ut av sin naturlige sammenheng, slik en rekke symboler ble tatt ut av sin sammenheng, gitt nytt symbolsk innhold og brukt for å gi mening og tyngde til den nazistiske ideologien. Samtidig som metoden kan minne om den som ble brukt i nazityskland, fremstår *Bli verdens* metode noe annerledes. Slik Ekrheim argumenterte for i anmeldelsen i Bergens tidende, viser heller *Bli verden* en ydmyk skaper som lar meningspotensialet i verket fungere på egenhånd uten autoritativ innblanding fra poeten. Elementene blir så satt sammen i det som kan virke som et avantgardistisk opprør mot en logisk oppbygd og organisk helhet.

Den destruerte helheten gir inntrykk av at tilfeldighetens prinsipp får råde. Dette kan visuelt bekreftes gjennom inntrykket av at elementene helles ut av en kurv. Sammensetningen av metodens destruktive skapervirksomhet og de religiøse symbolene kan minne leseren om hvordan mening skapes i en moderne verden, hvor det har blitt påstått at Gud er død. De religiøse symbolene mister sin verdi, og det er heller enkeltindividet som tolker egen virkelighet i en montasjeliknende prosess med mulighet til å klippe og lime etter eget forgodtbefinnende. Siden inneholder dermed ikke kun en bevisstgjøring om verket som artefakt, men også en tematisering av meningsskaping i et moderne samfunn.

Thon trekker frem enkelte prinsipper som kan lette leserens tilgang og forståelse av siden, nemlig overganger og metamorfoser:

Wærness bruker en rekke retoriske figurer som uttrykker *overgang* og *metamorfoser*: Allegori, antiteser, oxymoron og kiasme. Det antitetiske finner vi særlig i hvordan bildet er komponert. Her er det kiasmiske prinsipp viktig. Siste linje er en omkastning av første linje. De to ordene "myself" og "I" er kommet i stedet for "them" og "they", dvs "løgnen" som ligger i det å skape, omfatter også jeget selv; forfatteren setter seg ikke i en høyere posisjon enn leseren. (2011b, s. 470)

Metamorfoser ble blant annet trukket frem i intervjuet i Dagsavisen, hvor intervjueren beskrev verket som en skapelsesberetning som gjennom poetens ånd og hånd har gjennomgått en metamorfose (Larsen & Jørgensen, 2007, s. 34). Det allegoriske kommer blant annet til uttrykk gjennom dyreallegorier hvor dyr blir satt inn i nye sammenstillinger og får ny mening.

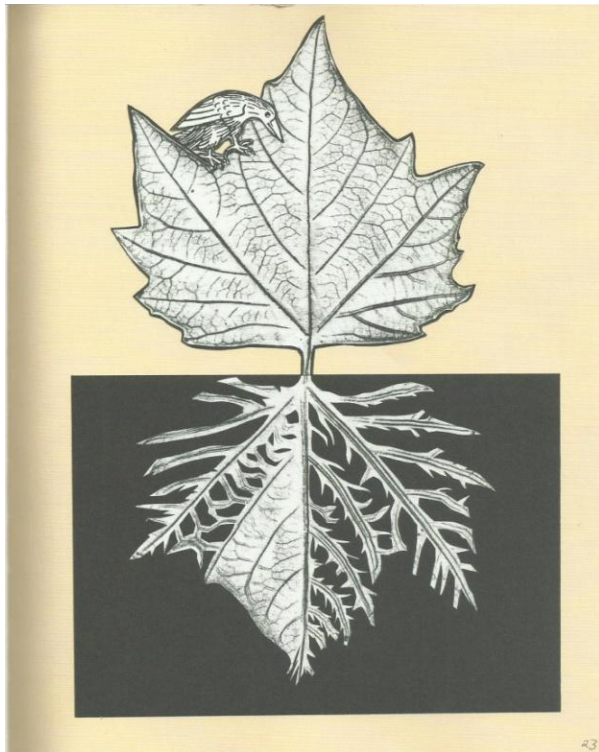
Dette gjør at poeten også kan forstås som en skaper av moderne allegorier, eller at leseren får tildelt denne skaperrollen. De ulike dyreallegoriene er her bærere av en historisk-symbolsk forståelse satt i en moderne tegneseriekontekst hvor symbolene får bryte mot hverandre.

Sett i ett langt historisk perspektiv fikk jeg erfare hvordan enkle tegn samler på seg visuell erfaring og vokser til symboler; veldig idiomer med tilsynelatende ugjennomtrengelig overflate. Lammet og løven. Fisker og tigrer. Det ene symbolet å opp det andre, billedlig og bokstavelig. (Wærness, 2007b, s. 631)

De symboltunge dyrene inngår i en drakamp eller slåsskamp, hvor de bokstavelig og billedlig talt sitter i eller styrer saksen, skjebnen, til de andre symbolske dyrene.

Thon trekker frem det kiasmiske prinsippet som et bevis på hvordan sidens henvendelse til leseren er reell (2011b, s. 470). Det er dermed ikke kun en oppfordring til leseren om at denne må delta som meddikter og investere i verket. Lesemetoden fremstår heller som et krav for å få tilgang til verket eller bli en del av verkets verden, noe også verkets tittel i imperativ kan gjenspeile – bli verden, eller skap verden! Den avantgardistiske leserhenvendelsen kan på denne måten både fremstå som en invitasjon og en trussel om utilgjengelighet. Det er muligens for å utsette eller mildne denne trusselen at Wærness har tatt tegneseriemediet i bruk som pedagogisk virkemiddel. Som det ble beskrevet i kapittelet om emblematisering (5.3.4), viser verket en kombinasjon av det elitistiske og tilgjengelige. Dette skaper igjen en kompleksitet og et meningspotensial som kan virke fremmedgjørende, nyskapende og muligens frigjørende.

6.2. Lønnebladet som lesenøkkel



(Wærness, 2007a, s. 23)

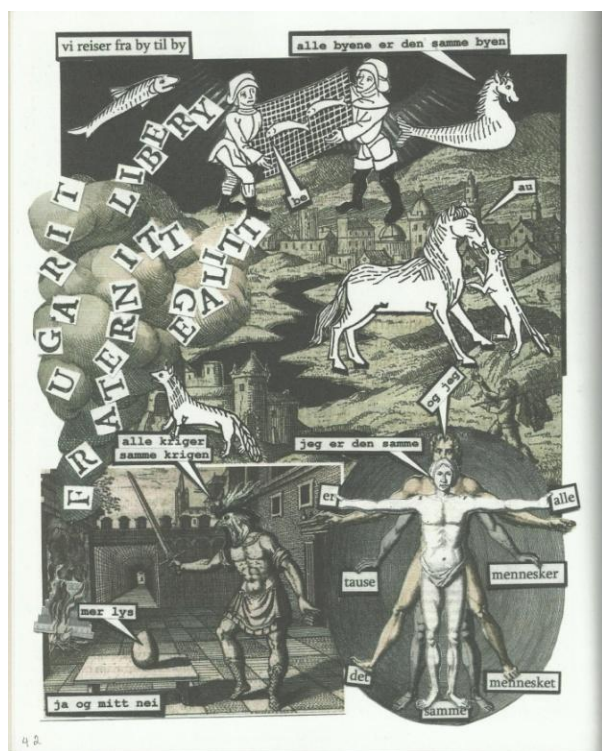
På side 23 finner vi igjen samme lønneblad som på tittelbladet. Her er det visnende lønnebladet satt opp under et lønneblad som ikke er visnet. En fugl sitter på det friske bladet, og observerer det visnende bladet.

Siden er rammet inn av to hvite enkeltsider, som to distinkte hulrom. Hulrommene kan blant annet fungere som en visuell repetisjon av hulrommene i åpningsdiktet, og som kontraster til andre sider i verket som tidligere har blitt beskrevet som meningsmettede og mørke. Innrammingen kan også gi inntrykk av at side 23 befinner seg i en særskilt posisjon i verket. Professor i nordisk litteraturvitenskap Andreas Lombnæs foreslår blant annet at verket kan deles inn i to deler. I en slik oppdeling markerer side 23 hvor en del slutter og en ny begynner. Siden før blir så tolket som en versjon av Babels fall, og del to begynner med skapelsen av en ny verden (2013). Denne innfallsvinkelen gir god mening dersom man utelater deler av del to, da side 24 vitterlig ser ut til å begynne med en skapelse av en ny verden. Samtidig, slik det vil bli argumentert for i kapittel 6.4, finnes det en versjon av Babels fall også etter side 23, nærmere bestemt på side 43. Jeg vil derfor heller foreslå verket viser en sirkulær skapelsesberetning. En sirkulær skapelsesberetning hvor skapelse og undergang henger tett sammen, i likhet med det norrøne diktet Völuspá fra den eldre Edda.

Skapelse og undergang viser seg også i den visuelle utformingen på siden. I kapittel 3.4.3 ble en rekke mulige forhold mellom verbaltekst og bilde kategorisert. Kategorier som også kan fungere for å beskrive relasjonen mellom bilder. Blant annet ble det vist til følgende kategorier: repetisjon, synonymi, antonymi, metonymi, hyponymi og sammenstilling. Lønnebladet på side 23 kan fungere som en repetisjon av lønnebladet på tittelbladet. Samtidig viser det på én gang et synonymt og antonymt forhold. Synonymi ved at det visnende lønnebladet blir repetert, og antonymi ved at et frisk lønneblad er stilt opp over det. Oppstillingen kan gi inntrykk av en slags organisk helhet der det ene elementet speiler det andre. Resultatet er et paradoksalt speilbilde hvor destruksjon og fornyelse speiler hverandre.

Inntrykket av en organisk helhet oppløses så i sidene før og etter. Som ved en rekke tidligere tilfeller, er destruksjon og skapelse satt opp som motparter og likevel det samme. Jeg vil derfor påstå at siden kan leses som en slags nøkkel til verket.

6.3. Destruksjon og skapelse



(Wærness, 2007a, s. 42)

Side 42 inneholder en overveldende mengde bilder, tegninger, ord og billedskrift. Hovedsakelig, og for oversiktens skyld, kan siden deles inn i tre deler – den øverste halvdelen av siden for seg, og den nederste i to deler eller ruter. Fra venstre side på den øverste halvdelen ser vi en rekke ord: Ugarit, en gammel oldtidsby, og ordene liberty, fraternitt og

egalitt, spor av det kjente slagordet fra den franske revolusjonen. Bruk av navnet på oldtidsbyen Ugarit, samt byfragmentene, kan sammen gi inntrykk av noe historisk fjernt, samt peke på en «[...] grunnleggende og fortidig kulturell identitet» (Thon, 2011b, s. 460). I tillegg kan byrestene fungere som en markør for fortid, bestandighet og ro (Thon, 2011b, s. 460). Denne bestandigheten fungerer som en kontrast til sporene fra slagordet, da en revolusjon heller er tegn på omveltning og muligens kaos.

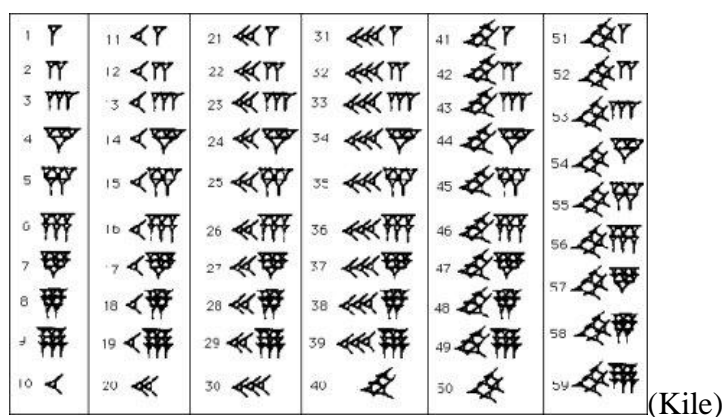
Over billedskriften svever en fisk og til høyre for den to fiskere med et garn i mellom seg hvor to fisker er fanget. Både fisk og fiskere er kjente symboler fra kristendommen. Fiskere kjenner vi igjen som Jesu' apostler, mens fisken er et tidlig kristent symbol for Jesus (Kværne, 2009). Ved siden av dem igjen befinner det seg en havhest som sier «alle byene er den samme byen». Siden har med andre ord en rekke visuelle repetisjoner og variasjoner, flere med mytologisk og religiøs tilknytning.

I ruta nederst til venstre ser vi et hybridvesen med kropp som et menneske og hode som en hane som holder et sverd og sier «alle kriger samme krigen». På en platting nedenfor står et egg som sier, ja, selv egg har fått talemåten i *Bli verden*, «mer lys». Utsagnet er en slags versjon av bli lys, fiat lux, og viser dermed skapelsen som en språkhandling. Bildet kan man kjenne igjen fra Maier's *Atalanta Fugiens*. I en runding til høyre ser vi en versjon av en skisse fra DaVincis studie av de menneskelige proporsjoner, den vitruviske mann, også kalt «den perfekte mann».¹⁵ Denne versjonen har en rekke språkfragmenter som Thon rekonstruerer som «alle tause mennesker er det samme mennesket» (2011b, s. 460). Fragmentene kan altså leses som et utsagn om at alle mennesker, eller i hvert fall tause mennesker, er det samme. Det siste blir visuelt bekreftet ved etterlikningen av den vitruviske mann, en anatomisk skisse som gir inntrykk av at alle mennesker er like, eller at det finnes et idealmenneske. I tillegg fungerer utsagnet som en form for repetisjon av andre utsagn på siden – det er ikke bare mennesker som er den samme, alle byer og kriger er også variasjoner av den samme by eller krig. Dette kan minne om uttrykket om at historien har en tendens til å gjenta seg, ofte brukt for å advare mot glemselens slør.

Det historiske perspektivet kommer også til syne i referansen til Ugarit, en oldtidsby som lå ved kysten i det som i dag er kjent som Ras Shamra i Syria. Ved en tilfeldighet ble det oppdaget et gravkammer der i 1928, og ved påfølgende utgravinger ble blant annet en stor

¹⁵ Tanken om at det eksisterer et slikt perfekt menneske, eller en idealtipe, har blant annet også blitt brukt i moderne myter, som i Mary Shelleys *Frankenstein*.

mengde tekster oppdaget. Dette ledet igjen til oppdagelsen av det nordsemitiske språket ugarittisk – et språk skrevet med kileskrift (Lipiński, 2001, s. 54-55). Språket viste seg å ha stor verdi i forbindelse med tolkning av hebraiske tekster fra det gamle testamentet (Curtis, 1985, s. 31). Dette knytter, på samme måte som det snakkende egget, an til et språklig tema. Tidligere har det blitt gjennomgått hvordan det språklige har kommet til uttrykk gjennom beskrivelser av hvordan vi kategoriserer og navngir verden. Gjennom Ugarit blir leseren minnet om at vår kultur bygger på en rekke fundamentale tekster. Tekstene har altså i stor grad vært med på å forme vår kultur, og har dermed hatt en samfunnsmessig påvirkning. Samtidig er det ikke irrelevant at språket som ble oppdaget er skrevet med kileskrift. Kileskrift er både det eldste kjente skriftsystemet, samt billedskrift på lik linje med hieroglyfene.



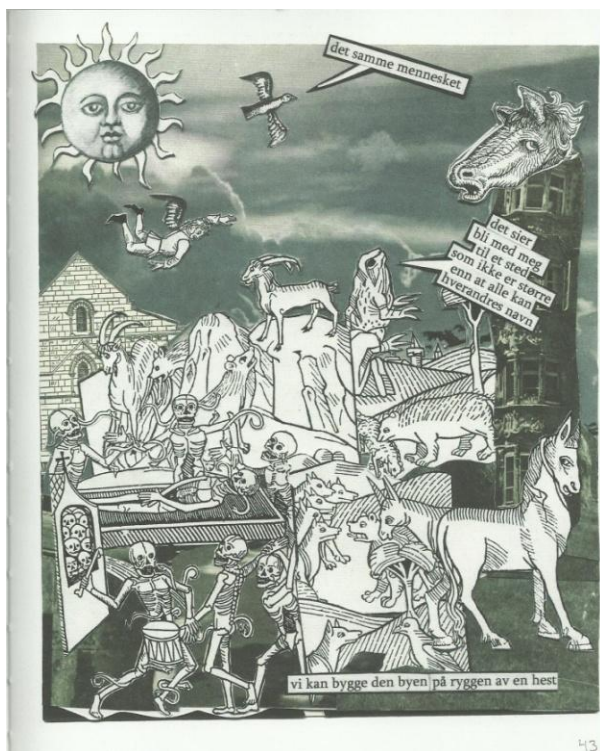
Dette kan igjen minne om hvordan det skriftlige og det visuelle opprinnelig er knyttet tett sammen, istedenfor det kunstige skillet det ser ut til at vi forfekter i det moderne samfunnet. På samme måte som hieroglyfer tidligere ble brukt som eksempel på hvordan skrift ikke kan skilles fra sin visuelle karakter, viser referansen til kileskrift at det visuelle og verbaltekstlige heller fremstår som en integrasjon i *Bli verden* – «det mulige tredje». Denne integrasjonen, vil jeg påstå, er også karakteristisk for tegneserien. Dette kom blant annet frem i underkapittel 3.4.2, hvor det ble argumentert for at verbaltekst og bilde sammen gir en forståelse av hvordan man kan lese en tegneserierute. Dermed er det ikke mulig å fjerne verken verbaltekst eller bilde uten å endre en tegneserierutes betydningsinnhold.

Det moderne samfunnet er også representert på siden. Ordene libery, fraternitt, egalitt ser som nevnt ut som fragmenter av det franske nasjonalmottoet «liberté, égalité, fraternité» (frihet, likhet, brorskap). På grunn av den visuelle fremstillingen fremstår slagordet som et slagord i oppløsning. Det kan dermed ikke lenger fungere som en overordnet ideologisk retningslinje som fyller handlinger med mening. På samme måte som utgravningene i Ugarit viste

fragmenter av en forgangen fortid, viser *Bli verden* fragmenter av moderne ideologier – de store fortellingens fall. Bruken av det franske slagordet og ordet Ugarit ser i tillegg ut til å ha en slags dekorativ funksjon, hvor bilde og verbaltekst kobles sammen.

Det deformerte slagordet kan, sammen med bynavnet Ugarit, fungere som en konkret historisering (Thon, 2011b, s. 462, 460) som samtidig bringer med seg visse assosiasjoner. For å komplisere dette forholdet ytterligere, ser det også ut til at ordene former et slags ordspill eller ordlek. Fraternité og égalité har fått endelsen <tt> noe som minner om uttalelsen av endelsen på Ugarit, mens liberté har mistet sin <t> og ender i <y> som i den engelske versjonen liberty. Selve utgravingen i Ugarit, samt rekonstruksjonen av ordene på siden, kan blant annet minne om hvordan leseren må jobbe med og «grave frem» mening i *Bli verden* hvor revolusjonens metode og kaos ser ut til å råde.

6.4. Babels fall



43 (Wærness, 2007a, s. 43)

Side 43 er mettet med symboler og tegninger i en tilsynelatende fragmentarisk og kaotisk presentasjon. Siden har ikke en tydelig oppdeling, men den nederste delen virker særlig fylt som om siden følger loven om tyngdekraft – en lov som ikke nødvendigvis gjelder i resten av verket. Dette blir kontrastert med en flygende menneskeskikkelse som umiddelbart minner om Ikaros.

Over Ikaros skinner en sol med menneskeansikt, et kjent emblem brukt i en rekke religiøse og spirituelle tradisjoner. Det guddommelige og allvitende er med andre ord til stede også på denne siden. Til høyre for solen ser vi igjen observatørfuglen fra verkets «splashside». Helt til høyre på siden ruver et tårn som strekker seg opp mot himmelen med et hestehode på toppen. Nederst på siden er det et vell av tegnede elementer, blant annet en rekke skjeletter og dødninghoder, kjente vanitassymboler som verket ellers også er fylt av.

I tillegg finnes en rekke kjente dyr fra en emblematisk tradisjon, som hest, geiter og padder. Disse dyrene kan forstås som dyr med en viss symbolsk forståelse, hvor ulike dyr blir tillagt ulik betydning. Hvorvidt Wærness' bruk av de ulike symbolbærerne stemmer overens med leserens forståelse, er ett spørsmål. Mer relevant er det kanskje at figurene i denne sammenhengen ikke er stabile symbol, men hele tiden kan bli noe annet.

I 1600- og 1700-tallets "Mundus symbolicus" hadde dyr ofte en svært sammensatt og ofte motsetningsfull betydning, men de eksisterte innenfor et verdensbilde der grensene var fastsatt. [Footnote] Hos Wærness er det motsatt, her har ingenting en fastlagt betydning. Det som er en fisk, er i neste øyeblikk en fugl; et menneske er plutselig et dyr. Boka er full av spill/lek, metamorfoser og overraskende montasjeaktige sammenstillinger. Det er ofte uklart om vi befinner oss i samtidens tegneserieunivers eller på 1600-tallet. (Thon, 2011b, s. 466)

En interessant likhet med emblemtradisjonen er at *Bli verden* også unnlater å vise en entydig mening. Innen emblematikken ble det bevisst skapt mystiske sammensetninger og presentasjoner kun tilgjengelig for de innvidde (Lombnæs, 2013). I *Bli verden* ser det ut til at den innvidde leser er den som investerer i leseropplevelsen og egen meningsskaping, som i en avantgardistisk leserhenvendelse.

Meningsskaping finnes ikke kun i elementene, men også i sidens strukturelle oppbygging. Skjelettene i venstre hjørne kan blant annet forbindes via diagonalen i bildet med hestehodet på toppen av tårnet. Hesten har en forbindelse til fruktbarhetskultus, og tårnet kan også minne om en slags nidstang som håner fiender og bringer lykke:

Nidstangen hadde ifølge norrøn mytologi en sterk negativ kraft rettet mot konkrete skikkelser, her er det nærmest et uspesifisert univers som forbannes. Jordelementet som utgjør $\frac{3}{4}$ av billedflaten, kontrasteres mot luften; døden mot fugler og sol. (Thon, 2011b, s. 462)

Tårnet kan i tillegg forstås som et Babels tårn slik det er beskrevet i første Mosebok. Menneskene i Babel snakket samme språk, men da menneskene startet å bygge et tårn for å nå himmelen, ga Gud dem ulike språk slik at de ikke skulle forstå hverandre. På grunn av dette

spredte menneskene seg og bosatte seg ulike steder i verden (1 Mos. 11:1-10). Padda på siden uttaler «det sier bli med meg til et sted som ikke er større enn at alle kan hverandres navn», et utsagn som kan forstås som en referanse til fortellingen om Babel. Det siste blir særlig tydelig da padda uttaler seg direkte mot tårnet.

At alle kan hverandres navn, kan også vise til hvordan vesener blir definert gjennom navn, egenskaper og handlinger, satt opp mot definisjonen av andre veseners navn, egenskaper og handlinger (Thon, 2011b, s. 460). Vesener og ting får en kategorisert og navngitt plass i et meningsskapende system vi kan kjenne igjen blant annet fra Første Mosebok hvor Gud gir Adam oppgaven å navngi hver skapning, og dermed kategorisere verden (1 Mos. 2:19-21). Denne navngivingsprosessen blir snudd på hodet i *Bli verden*, hvor blant annet hybridene overskrider det meningsskapende og systematiserende systemet fra Første Mosebok og moderne taksonomi.

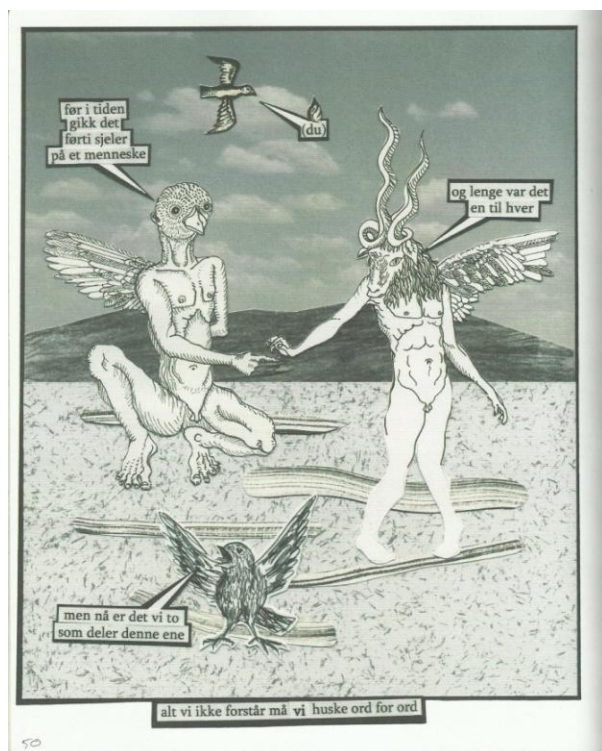
En slik hybridiskikkelse er mennesket med vinger. Thon beskriver mennesket som flyr på siden som en slags hybrid fuglemann som i sin hybride skikkelse forener jord og himmel (Thon, 2011b, s. 462). Dette kan minne om en av grunnene til at fugler ble trukket frem som viktige i Hvervens anmeldelse i Klassekampen, nemlig at fuglene «motstår tyngdekraften». Som så mangt annet i verket kan menneskefuglen leses på flere, noen ganger motstridende måter. Som nevnt tidligere minner også fuglemannen om Ikaros som fløy for nær solen slik at varmen smeltet vingene hans og han falt i havet (Norby, 1999, s. 80). Myten om Ikaros, samt fortellingen om Babels tårn, handler blant annet om overmot. Samtidig er det fortellinger der noe nytt skapes av de konkrete handlingene. Fra Ikaros legeme oppsto øya Ikaria, og Guds straff skapte et mangfold av språk. Den destruktive kraften fungerer dermed skapende, på samme måten som saksen og kniven i montasjeteknikken, slik det ble beskrevet i gjennomgangen av side 9.

Det finnes en interessant parallell mellom det som befinner seg i himmelrommet, eller som forsøker å stige opp mot himmelrommet (Babels tårn), og den nederste overfylte og «tunge» delen på bakkenivå. Det kan nærmest fremstå som en slags lek med gravitasjonskreftene, der de flygende himmelobjektene og byggingen av tårnet er sjanseløse mot kreftene som drar dem ned mot jorden – en jord som i dette tilfellet er fylt med vanitasmotiv. Observatørfuglen blir ikke rammet av dette, og flyr dermed videre i verket – som et tegn på håp?

Bruk av gravitasjonskreftene som fortellevirkemiddel er et kjent virkemiddel også i tegneserieteori (Eisner, 1985, s. 150), og kan regnes som en av de sannheter mennesker

organiserer verden etter. *Bli verden* ser ut til å bryte mot denne sannheten, særlig reflektert gjennom de mer gravitasjonsløse sidene og det at verket benytter andre perspektiv enn det menneskelige.

6.5. En postapokalyptisk og håpefull avslutning



(Wærness, 2007a, s. 50)

På siste billedside i verket møter vi igjen observatørfuglen fra den billedlige splashsiden, denne gangen med en snakkeboble der «du» står i parentes. Snakkeboblen har en flamme på, som en brennende snakkeboble – en moderne form av den brennende busk, eller den hellige ånd? Flammen kan også knyttes til andre skapende og livgivende skikkelser, for eksempel zoriastrismens Ahura Mazda (Baumer, 2012, s. 204).¹⁶

Midt på siden befinner det seg to store hybridvesener. Den ene med menneskekropp, vinge og ørnehode, den andre med menneskekropp, vinge og bukkehode. Selv om vingene ser ulike ut, er det likevel relevant at vesenene har en vinge hver. Til sammen sier vesenene: «før i tiden gikk det førti sjeler på et menneske», «og lenge var det en til hver». Her er det verdt å nevne at 40 er et viktig tall innen en rekke religiøse retninger. Ikke minst kjenner vi tallet fra Første Mosebok hvor regnet strømmet ned på jorden i førti dager og førti netter (7:4). Fordi siden har

¹⁶ Det er muligens et sammentreff, men likevel interessant at hybridfuglen Faravahar beskrevet i begynnelsen av oppgaven var en ivrig tilhenger av denne guddommen. Særlig interessant fordi det er den Faravahar-liknende fuglen som har en flammende snakkeboble i verkets avsluttende visuelle dikt.

et visuelt uttrykk som kan minne om Sinaifjellet og Sinaiørkenen, kan tallet 40 også minne om fortellingen om jødene som bodde i Sinaiørkenen i 40 år, og om Moses som ble på Sinaifjellet i 40 dager og 40 netter.¹⁷

Hybridenes vinger og uttalelser er som et ekko av fuglens utsagn nederst på siden: «men nå er det vi to som deler denne ene» (Wærness, 2007a, s. 50). De to figurene viser et noe ulikt kroppsspråk, og ser ut som en representasjon av Michelangelos «Guds finger», der Gud skaper Adam. Det er med andre ord en slags bisarr representasjon av en guddommelig skapelsesakt.

På samme måte som det eksisterer et samspill mellom hybridskikkelsene, ser det ut til å eksistere et emblematisk samspill i verket. Som nevnt ligger det en religiøs, allegorisk og symbolsk virkelighetsforståelse bak emblemtradisjonen. *Bli verden* ser også ut til å være et allegorisk univers, bare av en noe annen karakter. I denne allegoriske verdenen spiller dyreskikkelser og hybrider en sentral rolle, noe som kan minne om middelalderske bestiarier som omhandler dyr med menneskelige egenskaper:

De gamle bestiarier begynte gjerne som Wærness med skapelsesberetningen og navngivning; beretninger om ville og farlige dyr først, før de gikk over til hjemlige dyr som kuer, hester, geiter hunder osv. [fotnote] Selv om disse samlingene med tekst og bilde delvis framsto som en blanding av zoologiske beskrivelser og fortellinger om fabeldyr som enhjørningen, var de først og fremst religiøse bøker. Ved å gi dyrene navn og faste egenskaper, kunne man kontrollere tilværelsen. (Thon, 2011b, s. 466-468)

Thon argumenterer for at Wærness' bestiariske vesener er hybride fabeldyr og monstre, noe som igjen gir verket et apokalyptisk preg heller enn et paradisk. Dette knytter verket nærmere til apokalypsen enn avantgardens befrielse (2011b, s. 468). Samtidig kan ørkenen og det åpne landskapet gi inntrykk av evighet og ro. Dersom denne roen kan fungere som et emosjonelt speilbilde, kan den, i motsetning det apokalyptiske inntrykket, i det minste gi et håpefullt inntrykk.

Det er observatørfuglen som både får åpne og avslutte verket, noe som peker på dens sentrale rolle. Det er derfor svært overraskende at fuglens rolle i stor grad ble oversett i anmeldelsene, med unntak av Hverven som blant annet trakk frem fuglers symbolske betydning. Fuglen på siste side flyr over et scenario som kan se ut som en slags postapokalyptisk verden som minner om den Noah steg ut i etter storflommen. Noah sendte da ut en fugl for å se om jorden

¹⁷ Tallet 40 er for øvrig ikke kun et særlig symboltungt tall innen kristendommen og jødedommen. Også islam har en rekke referanser til tallet 40. Blant annet ble profeten 'Isā (Isa), Jesus, fristet av Satan i ørkenen i 40 dager.

var tørket. I første omgang en ravn, deretter en due (1. Mos. 8:6-9). Observatørfuglen kan på liknende måte forstås som en fugl utsendt for å se hvorvidt den postapokalyptiske verdenen er beboelig, og fungerer dermed som et slags symbol for håp og mulighet.

6.6. Foreløpig konklusjon om *Bli verden* som et avantgardistisk kunstverk

De emblematiske enkeltelementene i *Bli verden* eksisterer i et samspill hvor de gjensidig påvirker hverandre. I gjennomgangen av eksempelsidene har det blitt tydelig hvordan Wærness fritt bruker fra tradisjonsstoff og emblematiske, og setter disse sammen i en ny sammenheng. Blant annet er flere symboltunge elementer tatt i bruk, for eksempel flere religiøse symboler. I det disse eksisterer i sammenheng med andre typer symboler, tilfører de hverandre ny betydning på samme måte som enkeltruter i en tegneserie får en relasjon til andre ruter kun ved at de fysisk befinner seg ved siden av hverandre.

Wærness skaper ikke en mening i tradisjonell forstand, men benytter emblematiske og historiske referanser til å sette sammen det som kan forstås som et gåtefullt verk, for deretter å overlate skapelsen av meningen til leseren. Dette kan både oppfattes som en tillitserklæring som åpner for uante interpretasjonsmuligheter og som en provokasjon. Denne provokasjonen befinner seg samtidig i et verk som ser ut til å benytte tegneseriens metode, muligens som et pedagogisk hjelpemiddel. Verket viser på denne måten en kombinasjon mellom det utilgjengelige og tilgjengelige, noe jeg vil påstå er noe av det særegne ved verket.

Thon presenterer en opprømsing av sentrale forutsetninger for hvordan vi bygger vår kultur som *Bli verden* stiller spørsmål ved. Flere av disse punktene har kommet frem gjennom anmeldelsene og selvstendig lesing av teori og eksempelsidene ovenfor, og listen fortjener dermed å bli gjengitt i sin helhet:

- Forskjellen mellom menneske og dyr (hybride dyremennesker florerer)
 - Det absolutte skillet mellom tekst og bilde (testen gir liten semantisk hjelp)
 - Forskjellen mellom indre fantasier og ytre realiteter (det indre projiseres ut)
 - Den hierarkiske forskjellen mellom oppe og nede ("alt" er på samme plan)
 - Forskjellen mellom venstre/overblikk/det viktigste og høyre/utdyping/påheng i "leseprosessen", både når det gjelder tekst, enkeltbilder og billedsekvenser.¹⁸
- Forskjellen mellom fortid/nåtid/framtid (fortidens ruiner og fabeldyr plasseres i moderniteten)

¹⁸ Dette punktet ble gjennomgått i kapittelet om tegneserieteori og påfølgende eksempelsider under temaet leseretning.

- Identitet og ikke-identitet (som framstår som lek med ulike likhetsrelasjoner) (Thon, 2011b, s. 460)

Hvordan disse sentrale forutsetningene drøftes i verket, kan gi en mulig forklaring på hvorfor det kan være nyttig å lese verket i lys av avantgardistisk teori. Hvordan forutsetningene drøftes, samt koblingen av verbaltekst og bilde, kan være et resultat av et slags formens krav. På samme måte som det innfløyte kan være en vesentlig del av et verk, kan et tema kreve en kompleks form (Norheim, 2011, s. 202). At både dette og det forutgående verket er et slags resultat av et formkrav, blir delvis bekreftet av Wærness som trekker frem at *Hverandres* var en del av arbeidet som ble til i forbindelse med skapelsesprosessen av *Bli verden*, men at dette stoffet ble skilt ut da det krevde en annen form.

Bli verden kan altså forstås som et avantgardistisk kunstverk som viser en tidløshet, blant annet visuelt representert på første og siste billedside, og demonstrerer en annen oppfattelse av virkeligheten og tiden enn den vestlige lineære forståelsen. Verket vender seg til fortid gjennom tradisjon, fremtid gjennom nyskaping og ikke minst til leseren gjennom meningspotensial.

7. Avsluttende bemerkninger

Det kan ikke herske mye tvil om at *Bli verden* fordrer mye av en leser. Verkets meningspotensial kan både forstås som en tillitserklæring og en provokasjon. Hvordan kritikere i rollen som erfarne lesere har møtt denne tillitserklæringen eller provokasjonen, blir tydelig i anmeldelsene. I mangel på en konkret metodisk tilnærming til verket, gir flere av kritikerne en fragmentarisk beskrivelse av verkets enkeltelementer. Med andre ord en form for miming av objektteksten. Det er i tillegg overraskende lite fokus på tradisjonsstoff og kulturhistorisk inspirasjon, og bruk av tegneserieformatet blir stort sett kun nevnt uten videre diskusjon om hva denne bruken gjør for verket.

I den andre delen av oppgaven så jeg nærmere på tegneserieteori, og deretter hvordan denne kunnskapen kan være nyttig i en tilnærming til verket. Her ble tegneserien definert som en narrativ sekvens med snakkebobler, der leseren må forholde seg til både verbaltekst og bilder. Gjennomgangen av eksempelsidene viste at selv om *Bli verden* benyttet flere av tegneseriens elementer samt dens metode, skilte den seg fra en typisk tegneserie på flere punkter. Verket har blant annet ikke en like tydelig narrativ sammenheng, verken visuelt eller verbaltekstlig. Samtidig finnes det elementer som observatørfuglen, tematiske sammenhenger og visuelle repetisjoner som viser helhet og sammenheng. Det viktigste er likevel ikke hvorvidt verket kan kategoriseres som en tegneserie, men hvordan tegneseriemetoden brukes.

En grunn til at poeten har valgt en slik metode, kan være et forsøk på å lette tilgangen til et ellers vanskelig tilgjengelig stoff. I rammen av en tegneserie blir det mulig å ta for seg intrikate og sammensatte motiver på en måte som ikke kun diskuterer motivet, men også viser en verbaltekstlig og visuell integrasjon hvor meningspotensialet ligger vel så mye i sammensetningene som i enkeltelementene.

Verket oppfyller i tillegg en rekke kjennetegn for avantgardistisk kunst, noe som ble tydelig i gjennomgangen av eksempelsidene lest i lys av avantgardistisk teori (kapittel 6). Verket bruker fremmedgjøring, samt destruerer en organisk helhet ved å oppvurdere enkeltelementer og de ulike relasjonene enkeltelementene inngår i. Gjennomgangen av side 9 (6.1) viste også at verket både gir et tydelig signal om at det er en artefakt og demonstrerer at det tar i bruk montasjen som metode. En annen inspirasjonskilde er emblematikken, herunder en bevisst bruk av tradisjons- og mytestoff. Wærness skaper ikke en mening i tradisjonell forstand, men bruker og reformulerer emblematiske og historiske referanser som settes inn i en ny sammenheng, for deretter å overlate skapelsen av meningen til leseren.

Innledningsvis stilte jeg følgende spørsmål: Hvordan kan et verk som *Bli verden* leses? I hvilken grad kan teori om tegneserier og avantgardistisk kunst være relevant for lesingen og forståelsen av verket? Jeg vil påstå gjennomgangen i oppgaven har vist at *Bli verden* med hell kan leses i lys av tegneserieteori og avantgardistisk teori. Etter min mening skjer det noe særegent i kombinasjonen mellom det populære og tilgjengelige tegneseriemediet og den mer elitistiske og uhåndgripelige emblematikken. Det avantgardistiske perspektivet viser hvordan kombinasjonen av ulike typer materiale, en slags montasje eller integrasjon som ikke forholder seg til retningslinjer for hva kunst er eller bør være, skaper et stort meningspotensial. Jeg vil derfor påstå at kunnskap om tegneserier og avantgarde faktisk er avgjørende for å forstå verket og hvordan dette produserer mening.

Gjennom hele denne oppgaven har det ligget en rekke underliggende forklaringer på hvorfor nettopp tegneserier og avantgarde, herunder avantgardistisk emblematikk, er så sentralt. Det kan være problematisk å komme med bastante påstander her. Jeg vil likevel hevde at det ser ut som om leseren møter et verk som benytter tegneseriens og avantgardens metoder for å kunne diskutere og visuelt problematisere en rekke grunnleggende tema. Dersom jeg avslutningsvis skal driste meg til en beskrivelse av *Bli verden*, kan det beskrives som et kombinerende, integrerende og transformerende verk som ved hjelp av tegneserien som rammeverk og avantgardistisk metode, diskuterer og visuelt uttrykker en rekke eksistensielle og grunnleggende tema.

8. Litteraturliste

- Adorno, T. (1998). *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- a-ha – *Take On Me (Official Video)*. (2010 [1985]). [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914>
- Alnæs, J (2001). Montasje. Fragmenter i en totalitet? *Bøymen*, 13 (1), 6-15.
- Baumer, C. (2012). *The history of Central Asia: The age of the steppe warriors*. London: I.B. Taurus.
- Benjamin, W. (1998). *Kulturkritiske essays*. København: Gyldendal.
- Bulie, K. (2015, 01.01). Seriekunstlyrikk. *Dagens næringsliv*. Hentet fra <http://www.dn.no/d2/2015/01/01/2108/Tendens/seriekunstlyrikk>
- Bürger, P. (1998). *Om avantgarden*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Bürger, P. (2005). Til kritikken af neoavantgarden. IT. Ørum, M. Ping Huang & C. Engberg (red.), *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik* (s. 74-84). Hellerup: Spring.
- Bäckström, P. og Børset, B. (2011). Norsk avantgarde – en innledning. I P. Bäckström og B. Børset (red.), *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus forlag.
- Bäckström, P. (2011). Avantgardbegreppets heterogenitet. I P. Bäckström og B. Børset (red.), *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus forlag.
- Bäckström, P. (2005). „Spräng den förbannade kultureliten”: Bruno K. Öijer og 1970’ernes avantgarde. IT. Ørum, M. Ping Huang & C. Engberg (red.), *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik* (s. 178-191). Hellerup: Spring.
- Bø, O. (2009). Det onde øye. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra https://snl.no/det_ond%C3%B8ye
- Carrier, D. (2000). *The aesthetics of comics*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Christopher Nielsen klassiker: Avant Garde. [bilde] (2014 [1985]) Hentet fra <https://twitter.com/lassemarhaug/status/522358576170680320>
- Christiansen, H.-C. (2001). *Tegneseriens æstetikk*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Christiansen, H.C & Magnussen, A. (2009). Tegneserieanalyse. I G. Rose & H.C. Christiansen (red.), *Analyse af billedmedier – en introduktion* (6. utg.). Fredriksberg: Samfundslitteratur.
- Christiansen, P., Halleraker, M. (illustrasjon) & Musk, G. (foto). (2010, 27.12). Helt naturlig

- å bruke engelsk. *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/--Helt-naturlig-a-bruke-engelsk-5356826.html>
- Culler, J. (1975). *Structuralist poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Curtis, A. (1985). *Ugarit (Ras Shamra)*. Cambridge: Lutterworth.
- Dice with death. *Oxford dictionaries*. Hentet fra <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/dice-with-death>
- Drammens Tidende. (2000, 08.03). Vesaas-pris for «Kongesplint». Hentet fra <http://www.dt.no/sport/mif/vesaas-pris-for-kongesplint-1.2764382>
- Dycus, D.J. (2012). *Chris Ware's Jimmy Corrigan: Honing the hybridity of the graphic novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Eisner, W (1985). *Comics and sequential art: Principles & practice of the world's most popular art form*. Paramus, NJ: Poorhouse Press.
- Ekrheim, S. (2007, 23.10). Forunderleg poesi. *Bergens tidende*. Hentet fra <http://www.bt.no/kultur/litteratur/Forunderleg-poetisk-samling-1861889.html>
- Enge, M. (2007, 02.12). En forkledd bok. *Aftenposten morgen*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/En-forkledd-bok-6497663.html>
- Engelstad, A. & Tønnesen, E.S. (2011). *Film: en innføring*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Forlaget Oktober. Bli verden. Hentet fra <http://www.oktober.no/Boeker/Skjoennlitteratur/Lyrikk-dramatikk/Bli-verden>
- Forser, T. (2002). *Kritik av kritiken: 1900-talets svenska litteraturkritik*. Gråbo: Anthropos.
- Foster, H. (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Fyllingsnes, U.C. (2014, 10.12). *A poetic journey in languages*. Poetry ride. Hentet fra <http://www.poetryride.com/blog/page/27>
- Greve, K. (2013). Sentralperspektivet. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/sentralperspektivet>
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.
- Hagen, E. B. (2000). *Litteratur og handling: Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforinkningen. *Tidsskrift för litteraturvetenskap* (3/4), 163-168.

- Hammer, E. (1995). Innledning. I I. Kant, *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. Oslo: Pax.
- Haugen, T. (2007, 19.12). Poetiske diamanter. *Dagsavisen*, s. 34.
- Helsenett. (2011). *Hvordan er tennene nummerert i den menneskelige munnen?* Hentet 03.04.2015, fra <http://helsenet.info/3/2012/01/hvordan-er-tennene-nummerert-i-den-menneskelige-munnen.html>
- Hovde, K. (2008, 22.12). Poet fikk tegneseriepris. *Adresseavisen*. Hentet fra <http://www.adressa.no/kultur/bok/article1213995.ece>
- Hverven, T. E. (2007, 03.11). Fugler og fjas. *Klassekampen*, s. 49.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. Oslo: Pax.
- Kile. [bilde]. Hentet fra <http://www.stud.hio.no/lu/it-prosjekt-0203/it2/gr2/web/sporsmol/sporsmol7/kileskrift.htm>
- Kinnes, T. (2004-2012). *Münchausen-skrøner*. Hentet fra <http://oaks.nvg.org/mu1.html>
- Krauss, R. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Kristensen, J.E. (1993). Det kuriøse og det klassifiserende blik: -naturens innsamling og forordning fra Renæssansens samlere til det moderne naturhistoriske museum med *Museum Wormianum* som utgangspunkt. *Den jyske historiker: Museum Europa: om tingenes orden*, (64), 31-44.
- Kværne, P. (2009). Kristne symboler. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra https://snl.no/kristne_symboler
- Larsen, A.K. (2008, 18.01). Fantastisk litteratur. *Morgenbladet*. Hentet fra http://blacksea.ramsalt.com/boker/2008/fantastisklitteratur?quicktabs_mest_les_t_mest_kommentert=0#.VT0ZR_DIZDN
- Larsen, T & Jørgensen, J. (2007, 17.19). Poeten ser på skaperverket. *Dagsavisen*, s.34.
- Linge, D.E. (2008). Editor's introduction. I H.-G. Gadamer *Philosophical hermeneutics* (2.utg.). xi-lviii. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Lipiński, E. (2001). *Semitic languages: Outline of a comparative grammar* (2.utg.). Leuven: Peeters.
- Lombnæs, A. (2013). Texts Disclosing Nothing: Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1617), and Gunnar Wærness, *Bli verden* (2007). *Journal of Illustration Studies* (Desember). Hentet fra <http://jois.uia.no/articles.php?article=53>
- Lund, H. (2002). Medier i samspel. I H. Lund (red) *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur.

- Lundskow, G. (2008). *The sociology of religion: A substantive and transdisciplinary approach*. London: SAGE.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: the invisible art*. New York: HarperPerennial.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montasje. (2007). I J. Lothe, C. Refsum, & U. Solberg (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mukarovsky, J. (1978). Estetisk verdi som sosialt faktum. I A. Hørdal & A. Linneberg (red.) *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Gyldendal: Oslo.
- MOMA Learning. *Marcel Duchamp and the readymade*. Hentet 07.04.2015, fra https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade
- Ness, J.Ø. (2009). *Gjør konteksten en hver kunstnerisk ytring gyldig?* Hentet, 02.05.15, fra <http://www.ballade.no/sak/gjor-konteksten-en-hver-kunstnerisk-ytring-gyldig/>
- Nordby, T. (1999). *Forvandlinger: Et moderne møte med greske myter*. Oslo: Andresen & Butenschøn.
- Norheim, M. (2011). *Friksjonar: Essay frå kulturelle grenseområde*. Oslo: Samlaget.
- The official John Heartfield exhibition & archive. (2015, 19.03). *John Heartfield posters: political art: Adolf the superman*. Hentet, 12.12.2014, fra <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-posters-sale/john-heartfield-posters-war>
- Outcault, R.F., Blackbeard, B. & Hearst, W.R. III (1995). *R.F. Outcault's The yellow kid: a centennial celebration of the kid who started the comics*. Northampton, MA : Kitchen Sink Press.
- Pratt, H.J. (2009, 10.02). Narrative in comics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (67:1), 107–117.
- Rene Magritte: Biography, Paintings, and Quotes. (2009). *The treachery of images: 1929 by Rene Magritte*. Hentet 21.04.2015, fra <http://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>
- Richard Harris Art Collection. (2013, 22.01). *Dance of death*. Hentet 12.12.2014, fra <http://www.richardharrisartcollection.com/dance-of-death/>
- Rustad, H. (2008). Svar fra doktorranden. *Edda*, (1), 285–295.

- Sanglid, T. (2005). Elektronisk avantgarde: Stockhausens *Gesang der Jünglinge*. IT. Ørum, M. Ping Huang & C. Engberg (red.), *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik* (s. 192-202). Hellerup: Spring.
- Sjklavskij, V. B. (1991). Kunsten som grep. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, & H.H. Skei (red.), *Moderne litteraturteori: En antologi*. (s.11-26). Oslo: Universitetsforlaget.
- Skovbjerg Paldam, C. (2005) Myte og collage i 1920'ernes franske surrealisme: Max Ernst og Louis Aragon som eksempler. IT. Ørum, M. Ping Huang & C. Engberg (red.), *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik* (s. 113-124). Hellerup: Spring.
- Stølan, A.H. (2007, 07.11). Den knuste sangen. *Verdens gang*. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/bok/musikkanmeldelser/den-knuste-sangen/a/183620/>
- Søderlind, D. (2006, 18.05). Den egentlige makten bak makten. *Forskning.no*. Hentet fra <http://www.forskning.no/historie/2008/02/den-egentlige-makten-bak-makten>
- Thon, J.H. (2011a). *Talende linjer: Lærde illustrerte bøker 1625-1775*. Oslo: Novus Forlag.
- Thon, J.H. (2011b). Avantgarde og barokk. Om Gunnar Wærness' *Bli verden*. I P. Bäckström og B. Børset (red.) *Norsk avantgarde*. Oslo:Novus forlag.
- Thon, J.H. (2013). Avant-garde and baroque: The possible third in Gunnar Wærness, *Bli verden*. *Journal of illustration studies*, (desember). Hentet fra <http://jois.uia.no/articles.php?article=59>
- Todorov, T. (1989). *Den fantastiske litteratur – en indføring*. Århus: Klim.
- Toft-Eriksen, L. (2010). Surrealisme i norsk kunst? *God natt da du... Surrealisme i norsk kunst 1930-2010*. Utstillingskatalog Stenersenmuseet: 5.februar – 9.mai. Oslo: Rolf Ottesen Grafisk.
- Tyssen, T. S. (2007, 24.10). Skapar verda om seg. *Universitas*. Hentet fra <http://universitas.no/anmeldelser/49820/skapar-verda-om-seg>
- Ugelstad, C. M. (2008). History as you like it. *Headlines & footnotes*. Utstillingskatalog Henie Onstad Kunstsenter: 15.mai – 21.september 2008. Oslo: Henie Onstad Kunstsenter.
- Ursin, J. (1949). *Kristne symboler: en håndbok*. Oslo: Spesialtrykk. Hentet fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/418e7a0ed2eaed0422caf1996fc691c8.nbdigital?lang=no#41>
- Vanitas still-life. [bilde]. (1630). P. Claesz. Hentet fra http://www.wga.hu/html_m/c/claesz/vanitas.html
- Verrone, W. (2011). *Adaptation and the avant-garde: Alternative perspectives on adaptation theory and practice*. London: Continuum.

- Walgermo, A.K. (2007, 22.10). Mektig visjonslyrikk. *Vårt land*, s.18-19.
- Wallenstein, S-O. (2001). *Bildstrider: Föreläsningar om estetisk teori*. Göteborg: AlfabetaAnamma.
- Weinstock, J.A. (2014). *The Ashgate encyclopedia of literary and cinematic monsters*. Farnham: Ashgate
- Wiik, C.E. (2008). Gunnar Wærness: Bli verden. *SPROING 2008*. Hentet fra http://sproingprisen.no/sproing_arkiv/Sproingprisen%202008/Gunnar_Waerness.htm
- Wærness, G. (2007a). *Bli verden*. Oslo: Oktober.
- Wærness, G. (2007b). I begynnelsen var elefanten og elefanten var hos Gud. I P.B. Andersen & A. Lindholm (red.) *Audiatur: katalog for ny poesi: Bergen 27.-30. september*. Bergen: Audiatur.
- Yellow Kid - V1 N1. [bilde] (1897). R. F. Outcault. Hentet fra <http://www.magazineart.org/main.php/v/humor/earlyhumor/YellowKid-1897-03.jpg.html>
- Ørum, T. & Ping Huang, M. (2005). Inledning. IT. Ørum, M. Ping Huang & C. Engberg (red.), *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik* (s. 7-18). Hellerup: Spring.

9. Sammendrag

Gunnar Wærness' *Bli verden*

- et avantgardistisk kunstverk i rammen av en tegneserie?

Line Reichelt Føreland

Masteroppgave for nordisk og mediefag

Universitetet i Agder, Vår 2015

Gunnar Wærness ga i 2007 ut *Bli verden*, et upaginert verk hvor bilder og verbaltekst blandes til en slags visuelle dikt. Bilder og verbaltekst forekommer her i sammensetninger der billedlige og verbaltekstlige elementer tidvis er synonyme, tidvis antonyme, eventuelt følger ulike system. I anmeldelsene av utgivelsen blir det tydelig at kritikerne mangler en fremgangsmåte og begrepsapparat for å anmelde et slikt verk. Resultatet er en rekke anmeldelser som etterlikner verkets fragmentariske karakter. De inneholder en oppramsing av ytre kjennetegn, men mangler i stor grad diskusjon rundt poetens poetiske prosjekt og metode. I denne oppgaven tar jeg for meg disse anmeldelsene, og supplerer med andre lese måter.

Min påstand er at tegneserieteori og kunnskap om tradisjon og avantgarde, herunder emblematikk, er avgjørende kunnskap for forståelsen av *Bli verden*. Relevante tegneserieelementer er snakkebobler, kausalitet, rutas perspektiv og utforming, leseretning og såkalt splashpage. De avantgardistiske kjennetegnene er overraskelse og fremmedgjøring, destruksjon av helhet, montasjen som teknikk og emblematikk. Wærness skaper ikke mening i tradisjonell forstand, men benytter emblematiske og historiske referanser til å sette sammen et gåtefullt verk for deretter å overlate skapelse av meningen til leseren. Særegent for dette gåtefulle verket er kombinasjonen mellom det populære og tilgjengelige tegneseriemediet og den mer elitistiske og uhåndgripelige emblematikken.

Verket problematiserer og illustrerer visuelt temaer som forskjellen mellom menneske og dyr, skillet mellom verbaltekst og bilder, tilvant leseretning og metoder samt navngivingsprosesser og kategoriseringssystemer som meningsskapende taksonomi.